

СУЧАСНІСТЬ

СІЧЕНЬ 1990 — Ч. 1 (345)

НОВА ПОЕЗІЯ УКРАЇНИ

О. Пахльовська, С. Чернілевський, М. Стріха,
Б. Стельмах, І. Сокульський, С. Майданська, Р. Лиша

ПРО НОВУ ЛІТЕРАТУРУ УКРАЇНИ

М. Павлишин, Б. Рубчак, Б. Шнайдер

Дарія Даревич: СУЧАСНИЙ СТАН
ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В УКРАЇНІ

ISSN 0585-8364

Нові видання Видавництва «Сучасність»

* **Микола Лебедь:** УПА. УКРАЇНЬСЬКА ПОВСТАНСЬКА АРМІЯ

1987, 2 доповнене вид., 207 стор.; факсиміле документів, ілюстрації.

ISBN 3-89278-003-X Ціна: 9,00 ам. доларів (безкислотний папір)

Друге видання книжки з 1946 р. про дії УПА містить, крім первісного тексту та документацій, також нові документаційні матеріали.

* **Юрій Самброс:** ЩАБЛІ. Мій шлях до комунізму

1988, 417 + X стор. ISBN 3-89278-007-2 Ціна: 16 ам. дол. (безкисл. папір)

У спогадах хроніка сталінського погрому українського національного відродження, цікаві епізоди з життя О. Олесея, М. Хвильового, І. Багряного і ін.

* **«УКРАЇНЬСЬКИЙ ВІСНИК».** Випуск 7-й (серпень 1987)

ГРОМАДСЬКИЙ ЛІТЕРАТУРНО-ХОУДОЖНІЙ ТА СУСПІЛЬНО-ПОЛІТИЧНИЙ ЖУРНАЛ
Київ—Львів; «Пам'яті Василя Стуса»

Редколегія: І. Гель, М. Горинь, П. Скочок, В. Чорновіл (відповід. редактор)
1988, 102 стор., мал. формат. ISBN 3-89278-006-4 Ціна: 4,00 ам. доларів

Передрук сьомого числа відновленого в Україні незалежного журналу.

* **о. Іван Гриньох:** ВВЕДЕННЯ ДО ТВОРІВ

Кард. Йосифа, Верховного Архиєпископа

1988, 205 стор. ISBN 3-89278-012-9 Ціна: 10,00 ам. доларів

Збірка статтів з нагоди 1000-ліття Хрищення Руси-України Патріяршого архимандрита о. І. Гриньоха, якими автор вводить читача в Твори Блаженнішого Йосифа (Рим, 1968, 1969, 1970, 1971).

* **Атена Пашко:** НА ПЕРЕХРЕСТЯХ. Поезії

Переднє слово Михайлини Коцюбинської; обкладинка і мистецьке оформлення Опанаса Заливахи; тверда кольорова обкладинка.

1989, 168 стор. ISBN 3-89278-015-3 Ціна: 15,00 ам. дол. (безкисл. папір)

«Корінням своїм поет проростає в рідну землю, в минуле свого краю. [...] В поезії такого типу — поезії жіночній — велике місце займають мотиви інтимні, тема кохання» (Михайлина Коцюбинська, стор. 10).

* **Емма Андієвська:** АРХІТЕКТУРНІ АНСАМБЛІ. Сонети

Мистецьке оформлення авторки.

1989, 238 стор. ISBN 3-89278-018-8 Ціна: 20,00 ам. доларів

«А[ндієвську] цікавить переважно внутр[ішній] світ людини, складні психологічні колізії, розкриваючи які вона вдається до поетики сюрреалізму» (І. Драч, Українська літературна енциклопедія, т. 1 [Київ, 1988], стор. 62).

* **Василь Витвицький:** МУЗИЧНИМИ ШЛЯХАМИ. Спогади

Обкладинка Марії Голінати; безкислотний папір.

1989, 217 + 4 стор. знімок. ISBN 3-89278-016-1 Ціна: 14,00 ам. доларів

Автор дає описи свого й мистецького життя в Галичині за Польщі, в Радянському Союзі, в Генеральній Губернії і в країнах Нового світу.

* **Франц Кафка:** ОПОВІДАННЯ (у перекладі Івана Кошелівця)

Обкладинка Надії Штендери; безкислотний папір.

1989, 261 стор. ISBN 3-89278-019-6 Ціна: 15,00 ам. доларів

У збірці 22 оповідання Франца Кафки як з публікованого за його життя, так і з посмертної спадщини.

СУЧАСНІСТЬ

ЛІТЕРАТУРА, МИСТЕЦТВО, СУСПІЛЬНЕ ЖИТТЯ

СІЧЕНЬ 1990
Ч. 1 (345)
РІК ВИДАННЯ ТРИДЦЯТИЙ
МЮНХЕН

«SÜČASNIST» — JANUAR 1990
MÜLLERSTR. 33, RGB.
8000 MÜNCHEN 5

Редакція:

Тарас Гунчак, *головний редактор*

Лариса Онишкевич, *література*

Богдан Певний, *мистецтво*

Редакційна рада:

Марта Богачевська-Хом'як, Юрій Божик, Вольфрам Бургардт, Василь Витвицький, Роман Ільницький, Всеволод Ісаїв, Анатоль Камінський, Анджей С. Камінський, Ізраїль Клейнер, Іван Кошелівець, Юрій Луцький, Василь Маркус, Джеймз Мейс, Кирило Митрович, Богдан Нагайло, Володимир Нагірний, Ліда Палій, Мирослав Прокоп, Роман Рахманний, Ярослав Розумний, Богдан Рубчак, Франк Сисин, Роман Сольчаник, Данило Гусар-Струк

Видас: Українське товариство закордонних студій «Сучасність».

Усі матеріали до редакції просимо надсилати на адресу:

Sučasnist

744 Broad St., Suite 1116

Newark, NJ 07102-3892

Tel.: (201) 622-0545 Fax: (201) 622-1933

Редакція не приймає матеріалів, не підписаних автором, і застерігає за собою право скорочувати статті й правити мову.

Статті, підписані авторами, висловлюють їх власні погляди, а не погляди редакції.

Усі права застережені. Передруки і переклади дозволені тільки за згодою автора й видавництва. Передруки матеріалів з України дозволені за поданням джерела.

Резюме статтів цього журналу друкується і реєструється в: **Historical Abstracts.**

Gemäss dem Gesetz über die Presse vom 3. X. 1949 (§ 8, Abs. 3) und gemäss der Verordnung zur Durchführung dieses Gesetzes vom 7. II. 1950 wird mitgeteilt:

Inhaber und Verleger: Ukrainische Gesellschaft für Auslandsstudien
«Sučasnist» e. V. München.

Geschäftsführer und für den Inhalt verantwortlich: Z. Sokoluk.

Anschrift für alle: Müllerstr. 33, Rgb.

8000 München 5

Bundesrepublik Deutschland.

Tel.: (089) 26-37-73 Fax: (089) 26-58-89

Druck: Kalyn Press

450 Seventh Ave.

New York, NY 10123

ISSN 0585-8364

Зміст

ЛІТЕРАТУРА

ПОЕЗІЯ З УКРАЇНИ

- 5 *Оксана Пахльовська*: Видіння сухих осокорів.
8 *Станіслав Чернилевський*: Цвіт яблуні і болісного слова.
13 *Максим Стріха*: Київський триптих.
14 *Богдан Стельмах*: Історія.
15 *Іван Сокульський*: Зі збірки «Владар каменю».
17 *Софія Майданська*: Із циклу «Епістоли».
19 *Раїса Лиша*: З недрукованих книг.
27 *Марко Павлишин*: Чи справді в Українській літературі відбувається перебудова?
37 *Богдан Рубчак*: Бо в нас немає часу.
67 *Борис Шнайдер*: Два обличчя гласности.

МИСТЕЦТВО

- 78 *Дарія Даревич*: Сучасний стан образотворчого мистецтва в Україні.
92 *Валеріян Ревуцький*: Світла і тіні театральної перебудови.
100 *Олександр Женін*: Наскільки ласкава фортуна до жінок-кінорежисерів?

ІСТОРІЯ І СУЧАСНІСТЬ

- 104 *Микола Мушинка*: Забутий оборонець самотності.

НА АКТУАЛЬНІ ТЕМИ

- 109 Про перебудову багато говорять. Інтерв'ю з Андрієм Сахаровим. — *Провів Жан-П'єр Бару*.

ДИСКУСІЇ, РОЗМОВИ

- 113 «Пройти через усі болі й укріпитися духом». Інтерв'ю з Ліною Костенко. — *Провів Ігор Римарук*

НАРОДНИЙ РУХ УКРАЇНИ

- 118 Шукаймо відповідь у програмі. Інтерв'ю з Михайлом Горинем. — *Провела редакція «Вісника Руху».*

З ЛИСТІВ ДО РЕДАКЦІЇ

- 120 *Юрій Соловій*: Пам'ятник з великими головоболлями.
122 *Натялія Пазуняк*: До статті Д. Баюрського «Prolegomena до характеристики хахлацької мови».
123 *Микола Бараболяк*: Лист до редакції.
125 *Мирослав Прокоп*: Визвольної боротьби виправдувати не треба.

128 Про авторів

ПОЕЗІЯ З УКРАЇНИ

Оксана Пахльовська

ВИДІННЯ СУХИХ ОСОКОРІВ

І підперла зруйновану хату плечем,
бо дітей народила
і поле зорала.
Що ти кажеш?
Не чую за тихим плачем.
Чи тобі вже печаль всі слова одібрала?

І стоїш ти зі світом чужим
сам на сам,
бо згоріли усі твої
книги пророчі.
Сотні літ, як скорботним твоїм образам
навертаються сльози на очі.

Торгували тобою у храмах твоїх.
Заміняли минуле мільйоном ерзаців.
Ти іще — Україна?
Чи ти вже — лиш міф
про князівські походи і битви козацькі?

Розбрелися в тумані твої кобзарі.
Твоє горе від тебе вже старше за віком.
О, як темно тепер у твоєму дворі!
Не запалиться свічка у жодному з вікон.

Хто тут був,
хто тут плакав, сміявся, радів?
О, якими дошами тут змило весь колір?
Що ти кажеш,
Прамати священних родів,
до забутих криниць
і сухих осокорів?..

*

Я чую скрип іржавих терезів.
Чия рука
і щоб
на них
там важить?

І раз, і два, і тисячу разів
я чую скрип іржавих терезів.

І все ж таки —

чия страшна рука
ворожить вічно в темряві над ними?
Ріка забула, що вона — ріка.
Себе згадає вибухом і димом.
Хтось палить церкву. Хтось ліси корчує.
Я чуть не хочу.
Все одно я чую —

я чую скрип іржавих терезів.
Селянська церква в тиші догорає.
А вітер плаче, плаче і стирає —
стирає стронцій з наших образів.
А світ гримить.

А рок уже залізний.
Останній ратай ходить по ріллі.
І тільки скрип розмірений, зловісний
все голосніше чутно на Землі.

Хто ж захистить?

Хто смуток цей розважить?
Не видно поля з вогняних узвиш.
Якщо й сьогодні
глузд
не переважить, —
хто знайде нас між наших попелищ?
Якщо чужими стануть покоління —
хто ж потім знову все почне з азів?
Хто прийде цілувати це каміння?

... Я чую скрип іржавих терезів.

*

О, повернись, якою Ти була
сто літ тому, і тисячу, і вчора!
...Отруйні ріки вбрід перебрела.
І княжі тіні похилили чола.

Ти — Русь. Ти давня. Київська. Ще та,
чий меч святити у соборах Лаври,

і на рельєфах древнього щита
світився горем профіль Ярославни!

Був вітер — сторож всіх Твоїх границь.
Був теплим дух великих медозборів,
і темним — пурпур княжих багрянниць,
і світлими — хрести Твоїх соборів.

Невже ж до нас Твій голос не озветься,
коли нащадки ходять по гробах?!

На тій землі, де зводили фортеці,
тепер стоїть бетонний саркофаг.

Уламки смерті робот підмітає.
І квітки вже сахасться бджола.
Спитай в Дніпра — чи він ще пам'ятає
Тебе таку, якою Ти була?

О, як за все, що зроблено, простити?!
В яких віках засне оця біда?

...Приходив князь. Хотів киян хрестити.
Але була вже мертвою вода.

*

Була сумна а станеш молодою
В твоїх очах розвидняться віки
І чорну свічку пустиш за водою
І білі коні виплинуть з ріки

І струсиш попіл траурний з одежі
І усмінешся — то була не ти
І на твої безсмертні білі вежі
злетяться віші птиці з висоти

Ще літ твоїх немірних аж ген-де
Ще світ живий Не вір своїм сльозам
І всі твої стривожені легенди
самі себе розказують лісам

Підніме обрій сонячні забрала
І чорні списи обітне орда

А ти немов ніколи не вмирала
така стоїш вродлива й молода

Обнімеш Батька Поцілуєш Маму
І знов зійдеш на вогняні шаблі
Зникаючи у небі між громами
розбудиш Бога на моїй землі

Із збірки *Долина храмів* (1988).

Станіслав Чернілевський

ЦВІТ ЯБЛУНІ І БОЛІСНОГО СЛОВА

ЛІНІ КОСТЕНКО

Благословенна кожна мить життя
На цих всесвітніх косовищах смерті.
Ліна Костенко

Благословенна кожна мить життя —
Цвіт яблуні і болісного слова, —
Коли взяла в залізне окуття
Всю Землю Смерть примарно-полинова.

Цвіт яблуні — вогонь гулких джерел,
Що в'яжуть лан і солі під корінням.
Паразитизм омел і перемел
Закреслено лунарним воскресінням.

Як світиться! Яка пливе луна!
Як жухнуть ритуальні атрибути!
Крізь вікові отрути — палина:
"Ми є тому, що нас не може бути".

Не може бути: — Будемо! Були!
Дзвенить крило — його скропило суше.
Не просто танець — музика бджоли,
Яка пізнала поле невмируше.

Кришталь роси, пелюстка — на ріллю:
Цвіт яблуні — початок алфавіту.

Космічне серце вилити в "люблю" —
Це все, що може музика для світу.

Ми всі ще близько вуликів. І сад
Не сплетений ще крилами в єдине.
Та з поля суму нашого назад
Бджола до нас по тайній нитці лине.

І прасигнали, стиснуті в пилках,
В нових волокнах розправляють сплуті.
І чисте Слово мучиться в гілках
Приреченістю бачити і чути.

Бринить бджола над спомином криниць —
В цім явлені безсмертні струми в полі,
Цвіт яблуні, і вишній килим птиць,
І вишите на нім обличчя волі.

Лаштує Смерть жажне своє жаття.
Та поки є наш цвіт — її немає.
Благословенна кожна мить життя
І Слово, що життя живим тримає.

25 червня 1987 року, м. Київ.

Б'ЮТЬ ДРАЧА

... б'ють Івана Драча ...

Іван Ольбрахт, "Микола Шугай, розбійник".

Б'ють Драча. Передвістя початку
Традиційно-"нової" ганьби.
Скільки ж вам ще носити печатку
На лобах скам'янілих, раби?

Там, за чолами, владофасонні,
В злоординській луні від ходи,
Чавлять чоботи звивини сонні —
І шинель замітає сліди.

За шаблоном холодних законів
Починають з поетів заков,
Як з розколу повалених дзвонів —
Руйнування дзвіниць та церков.

Я живу. Я нічого не зрушу
Там, де рід за мідяк продають.
Б'ють Драча. Отже — б'ють нашу душу,
Отже — свічку Шевченкову б'ють.

Це ж крізь плесо років темноводе
Знов проглипує лихо рябе.
Б'ють поета. Холуйський народе,
Це ж тебе — ти не чуєш? — тебе!

Це ж тебе — просто в горло і в голос!
Просто в голову! в горно твоє!
Просто в гроно калини і в колос!
Просто в код, за яким ти ще є!

Б'ють талант! Україно убога!
Ти не чуєш згуртовану лють?
Б'ють поета! Поети ж — від Бога.
Отже — Бога — за дар його — б'ють.

За яким же новим оборотом
Ти, народе, стаєш рамбульє?
Тільки анусом, шлунком і ротом,
Тільки тим, що жує і плює?

Та невже ж світовому сукну вся
Заповітність зорі в дітворі?
Був Чорнобиль, та вас не торкнувся
В шахті сну, слюсарі й шахтарі.

Скільки літ в єзуїтським приклоні,
Ревно граючи свій водевіль,
Вам лизали натерті долоні,
Ніби слина вам вигоїть біль.

Ваші мозки палкі трудовхвальці
До своїх підвели жолобців —
І облесно облизані пальці
Ви змикали на горлах співців.

І в очах невідхильних і пильних
Не відбила зіниць плоскодонь,
Скільки ям розкривалось могильних
Після плескоти лживих долонь?

І Шевченкове болісне "Люде!"
Не збудило бодай ворухні?!
Був Чорнобиль. І довго ще буде,
Поки мислі в тотальній брехні.

Божий дар — волокно заповіту.
Слово пам'яті — це ж не "лікбез".
Люмпен-мозки! Всі вибори світу —
Чи з поетами жить вам, чи без.

Ще ніхто не придумав тенета,
Щоб нажбурити на небеса.
Слово — небо. Народ без поета —
Тільки пазур на лапі у пса.

В цій убогій, та зрушеній днинці,
Що потоптаний ґрунт воскресша,
Всі ми рівні дрібній насінинці,
Краплі світла з найменням "душа".

Ви спите ще, слав'яно-моголи.
Але поки не спить дитинча,
Ваші душі, якщо вони — бджоли,
Відлітають на голос Драча!

10 березня — 17 квітня 1989 року, м. Київ.

*

О Боже мій, чи Ти ще є?
Чи вже зникаєш і не будеш?
Чого ж Ти знов, житло моє,
Журбу приреченості будиш?

В цій спорожнілій множині,
Окрадене, єдине в світі,
Я жив і виріс в чужині,
А не в Твоєму заповіті.

Як ми звелись до мінових?
В цю дикомовну пандемію?
Чи, може, пагонів нових
Я геть уже не розумію?

До черепних повзе опук
Все те, що мало місцем груди.
Ще буде знак, ще буде звук,
Та голос?! Голосу не буде!

Невже ці літери й уста
Лише для вітру шрифтового?
І заповіт перероста
В каміння Міста Світового?

І ці джерела на риштак
Зведе і висушить жеброта?
Невже віродиться лиш так,
Як мертві Золоті Ворота?

І в імітації мурів
Зімруть святі живі руїни,
Як очі наших матерів —
Останні очі України???

16 квітня 1989 року, м. Київ.

*

Вже матері відплакали чайно.
Вже й кам'яним бабам не до богів.
Куди ти плинеш, п'яна Україно,
Поміж гнилих підритих берегів?

Гірка твоя ображеність безвольна.
Потоплене куди ж уже втопить?
Свобода спить. А мука — алкогольна.
Важке похмілля знов жбурляє пить.

О, нам не дай ні сну, ні хліба з'їсти,
Аби на шиї — рана від шлеї.
Причетні — вже спадково мазохісти,
А непричетні — просто холуї.

О, нам би тільки прапора до реї,
То вже б і вітер праведний воскрес.
Ми вирости в страшній оранжереї,
Не знаючи ні поля, ні небес.

А нам би й шаблю ще — для воскресіння —
На кадуби, в яких ми стоїмо.

Від вільгості тремтить.
Ну хто б сюди забрів
Перехопить ковток повітря річкового,
Чи стежити, як брость
тужавістю живого
Закови розрива набридлої зими?
По той бік шиби — парк.
По сей бік шиби — ми.
Вагони проїздять проліт моста Патона,
Колеса стукотять байдужо й
монотонно,
І, ріжучи весні чавунним
тілом карк,
Закреслює трамвай цей
наддніпрянський парк.

3

Тут пам'ять нетривка, як весняна вода.
Тут прадідів своїх ніхто й не пригада...
І тільки прадідні вцілілі кам'яниці —
Останні вартові обрубаних традицій.
І вже не правнукам, лиш стінам цим болять
Відлуння пострілів, і зойків, і проклять,
Відмітини від куль, гіркі безглузді втрати.
О скільки ж довелось будинкам перебрати
Непережитих доль, знедолених життів.
Якби нараз той біль зметнутися схотів
Над вінцями дашків при цім квітневім сонці —
Напевно, до часу на них розпався б стронцій.

26 квітня 87 р.

Богдан Стельмах

ІСТОРІЯ

Сурми зазоріли,
Коні одурили,
Заступили сонце
Половецькі стріли.
Лічить мати втрати,
Миля з туги мліє...

Отака історія
В пісні попеліє.

Розлились пожари
Попід чорні хмари,
Витоптали землю
Кляті яничари.
Плаче в полі вітер
І сліпа бандура...
Отака історія —
Українська дума.

Йшли за кровну справу,
Здобували славу —
Закотили долю
Панові під лаву.
На столах у глеках
Крові чорні вина...
Отака історія,
Отака гостина.

Встеклі та запеклі
Засвітили в пеклі,
Насукали шнурів,
Пов'язали в петлі.
Хто пішов під кулю,
Хто — в полярне сяйво...
Отака історія —
Вивчити не зайво.

Димом-порохами
Поміж реп'ярами
Дихає Чорнобиль
Нашими гріхами.
Ті зреклися мови,
Ті зреклися роду...
Отака історія
Рідного народу.

Іван Сокульський

*

Без України — ми раби останні,
Без тверді камінь, без русла ріка.

Немає нас! І тільки дзвін кайданів...
І тільки плач — безмовний — у віках.

Без України ми не знаєм, хто ми,
Блукаємо, мов більма на очах.
Мов жебраки, безвольні та бездомні,
Вмираємо, не станувши на шлях.

Без України — хмари ми даремні,
Несем свій прах на світовий смітник.
Кому вони, пісні мої тюремні?..
Що скаже рабський мій язик?!

ДО КАМЕНЮ

У цьому камені — мої усі віки.
У цьому камені — моя спинилась тиша.
Прийти, і камінь цей відкрити,
Прийти, і тут себе залишить!

У цьому камені — моя скипіла кров.
У цьому камені — гранітний порух болю...
Зійти з козацьких корогов!
Зійти, і дати волю волі!

Коли б забув Твою біду,
Коли б не тут схилив коліна...
Якщо до Тебе не прийду —
Нехай поб'ють Твоїм камінням!

*

Чи бачив ти, як плаче камінь?
Ніхто не бачив каменя сльози.
Ніхто не чув, як крик кричав віками...
Ніхто не чув високої грози.

Чи бачив ти, як плаче камінь?
Пороги виресли — на гвалт!
Як волі щит, пороги стали!..
Шляху нема назад.

З рукописної збірки "Владар каменю".

Софія Майданська

Із циклу «ЕПІСТОЛИ»

Лист 25

Щоразу повертаюся до тебе
обличчям зрілої смиренности
на тлінних плащаницях листя.

Колючий дріт кордонів і таборів,
і резервацій заповідної природи,
нам не дає сплестися
вінком весільним
хуторянської землі.

Лише долоні роздираю
на терніях іржавих...

Невже такими,
кривавими,
завжди повинні бути
оці короткі лінії життя?

Лист 34

Чорнозем підвівся
і дивиться в вічі...

П. Тичина

Тобі легко буде
мене розшукати в пустині,
де між мальв, калин і криниць,
наче стовп соляний
стоятиму в білій хустині.
Де триста років
не підведеться чорнозем,
не підведеться
й не гляне у вічі,
на могильнику роду мого,
що не вмер,
ще не вмер,
ще не вмер!..
виростає каліччя.
Виростає глухе і німе,
виростає незряче
і на милицях мови чужої
навіжено по кону скаче.

Тобі легко буде
мене розшукати в пустині,
де між мальв і криниць,
наче стовп соляний,
стоятиму в білій хустині.

Лист 35

Спімни хоч на осінь
той стрепет юначого тіла...
Коли засміялися мури глупі
і луна полетіла
з одверзлих віконних очниць
і хтось тиснув на карок,
вгиналися ми до землі,
як той млавий огарок.
Хоч гніт не згорів,
ще пронизував нам серцевину,
ми ще палахтіли,
та кинув хтось пригорщу глини
в наш писок,
що в корчах довічної вдяки
скривився холопськи
і посмішка переляку,
мов лезо ковзнула по горлу —
губами повітря ловим,
бо ми захлинулись, мов кров'ю
Власним Словом!

Лист 55

Коли настанеш,
дай слухом торкнутися
до скреслої твоєї шкіри,
дай слухом увійти
у чвал твого сімені,
о, дай спізнати проріст
паростка
і пранароду,
що мліє на повільному вогні
у кожній моїй клітині,
що темніє,
що набирає сили від коріння,
яке копала рано,

до схід сонця,
там,
де росте раїна...
Україна.

*

... О, сі "анфілади" товарних...
Грузинська княжна
у куфайці
поїла з бляшанки
(із рогу достатку),
слабу мою матір.

Обидві носили під серцем,
обидві...

О, де ти, мій князю,
Андрію Тифліський?
В садах-виноградах
смутен стоїш.
І стан твій тонкий,
і кинджал твій...

І тихо пливуть
над Кавказом твоїм
анфілади
барочних...
барачних нар.

Раїса Лиша
(З недрукованих книг)

*

плив човен
наповнений келих степу
і карим копитом
постукав у вікно
синім світом
карим копитом

*

кара — кара
очеретова сопілочка
у очеретянки —
білий світанок
Петриківко
намалюй
свого Петра Калнишевського
Соловками
засоловленого
бо постригли пензля
в ювілеї

*

Бог набрав кухоль
неба

з місяцем, і зірками,
й кометами.

Каже:
"Напийся".

Т. М.

очеретяне сяйво
його кохало

очеретяне сяйво
кохала тюрма

очеретяний човник
плив по тюрмі

до гаю скитянки
і хотів той гай соловіти

за цим гірським чоловіком
женуться сибіри

*

влада шкабуртає
палиця стука в вікно
щоб мати ішла на роботу
возить завірюху

*

жив собі білий комин
його зробив
петриківський дядько

білі квіти
літали по хаті

і був той комин
білий кінь —
що чекав
поки я у світі
знайдуся

Ю. В.

скрипка фікуса
по-ранковому
наближалась
світилка пензля
і стало синьо
чому так синьо
й тоненький місяць

*

дуже очі стали
повноочі

гільце барвінить

ти сонячний
ти місячний
каже

*

хата на зелених
бузинових ногах
звисає
з місяця

теля вибрикує
луки
і мотоцикли

схилився деревій
над саме серце

у батька
ше жевріє світ
і ми їмо цю хлібину
і біль на нас дивиться
і біла тополя

*

час відлітає
білою парою
і я відлітаю
чи чуєте?
я відлітаю

*

круглоп'як штампує за вусом

проте обіймаючи скитів
птаха полетів
у глибокому напрямку
демонів

і непідкупно-ласкава зозуля
просить увійти
до вівчої хати

музика з кутка
допитує око і смерть

жовтогарячий фенікс
сідає на винно-радісний стіл

хто ця доярка
у зашкарублих чоботях

хто цей господарний годувальник
рогатих тварин

*

несподівано голуб
махнув голубими віями
над трьома
що сиділи у балці
і цілували вино

підступила тиша
мустангів

чорна кішка
завбільшки з тела
ходила колами
й раптом
торкнула жінку
за руку
аж сплеснуло
червоним крилом
вино

тоді той що взяв
у святої Варвари
різних очей

поцілував руку
що тримала відьма

й рука
розсипалася росою

у зелену траву
трава дихнула
зеленими очима

щось
чорною рибиною
попливло у воді

схоже само на себе

світ не хотів
реставратора

балка засвітила
біле молоко

горбатий вечір
калатає у дзвони

*

ти торкнув
амфору дикого степу
білий пісок на мить
з'явився увесь
і втікаючи
поглинув птахів
весільне коло
врочить
намальовує
тривало-радісне
і спокійно сумне
на фотознімках
видно
як пливуть у річці
скитські баби
котрась ловить фартухом
що падають
виникання
амфора відкрила очі
у фантастичні долоні

*

голова річки
у місяця на колінах
ідуть дерева
світлячи ноги в піску
і карколомно
віщують мені обличчя

піщина човном везе
на весілля
зелену хвоїну
і невідомо
куди відліта
засвітилена музика
затуливши лице
водою

*

поки Оріль
повисла у небі
зірка хати
в білих рукавах роси
і по них
Ляхів брід
біжить зеленим вовком
я лечу
то зелено то жовто
всередині кольорів
вчуся неправильно
бути водою
поставлені комп'ютери
кавкають
і переписують дівчат
і всіх
щоб не зникли
невідомо куди
а я саме збираюся
в простір

*

три жалоньки стали
з жовтими крилами
волю щебетати
воду випивати
не пий коню воду
вода зчарована
зчаровалася
поїхала в місто
віщі яблука впали
під ноги світонька
тато дивиться
крізь небо з горба

*

взялося собі золоте віконце
і світиться
не знаю відколи
пливуть тіні і обриси
в дзеркалі
моя не одна тайновиця-темниця
а якась виглянула
з нього
красуня-смерть
пальчиком посварилася
ну-ну дивись
усміхнулася

Із неформального журналу *Пороги*, ч. 1, 1989 (Дніпропетровськ).

ЧИ СПРАВДІ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ВІДБУВАЄТЬСЯ ПЕРЕБУДОВА?

Марко Павлишин

Важко відповісти категорично на питання, поставлене в заголовку. Чи можливо людині, яка живе не в Україні, диспонувати настільки повними інформаціями й настільки глибоким досвідом стосовно української культури останніх п'ятьох років, щоб могли переконливо це зробити? Питання в заголовку є тільки вказівником загального напрямку наступних, часто свідомо суб'єктивних і тому дискусійних, спостережень.

Насамперед потрібно зупинитися на визначенні поняття перебудови. Для цих роздумів важливі два його варіанти. Перший збігається з поняттям сукупності позитивних, але тільки загально окреслених, змін, що сприяють демократизації, плюралізму, збільшенню свободи. Так описав принципи перебудови, наприклад, радянський філософ І. Фролов під час недавнього міжнародного конгресу: "ми говоримо про те, що будемо наново соціалістичні взаємини: на гуманних і демократичних основах. Ми твердимо, що в курсі перебудови прямуємо до суспільства реального гуманізму. [...] Ми усвідомлюємо собі тепер навіть марксизм у першу чергу як науку про визволення й розвиток людини й людства. Все інше, включно з економічним і політичним перетворенням та класовою боротьбою, є засобом для досягнення цієї головної, абсолютної мети".¹

Таке теоретичне поняття перебудови як етапу в довгій традиції просвітницьких проєктів людянішого суспільства виглядає з західної перспективи природним: воно вкладається в знайому для Заходу парадигму визволення і, крім цього, є найбільш послідовним запереченням попереднього стану репресивного контролю. Назвімо таке ідеальне уявлення про перебудову, для короткості, "перебудовою типу І".

Для нікого, однак, не буде новиною, що загальноприйняте поняття перебудови, яке побутує по обох боках "залізної заслони" (якщо далі можна вживати цю черчілівську метафору), значно вужче, значно менш зацікавлене абстрактними принципами і значно ближче до царини практичного розуму. І Горбачов у своїй книзі *Перебудова*, і загал західних радянознавців розглядають перебудову як процес економічної та, в певній мірі, політичної

¹Доповідь була виголошена під час 8-ої річної конференції Української дослідної програми, що відбулася в Іллінойському університеті в Урбані-Шампейн 19-24 червня 1989 р.

лібералізації заради певних конкретних і матеріальних цілей: збільшення ефективності радянської економіки та втримання спроможності СРСР конкурувати з іншими потугами в економічній, військовій та, можливо, навіть ідеологічній ділянках.² Назвімо це друге, прагматично цілеспрямоване поняття перебудови "перебудовою типу II".

Перебудова типу II — це взір чи не всіх моделей реформи авторитарних систем, починаючи від просвітницьких реформ Йосифа II в Австрії при кінці XVIII віку.³ За цим взором відбулися й часткові лібералізації в Російській імперії за часів реформаторства Олександра I, згодом напередодні розкріпачення селян 1861 р., потім як наслідок революції 1905 р. В усіх цих випадках метафора перебудови виявляється корисною: вона допомагає нам образно й швидко збагнути суть певних соціальних і політичних перетворень, вживаючи для цього картини, перенесені зі сфери будівництва. Будинок, який у дотеперішній його формі став непридатним, модифікують, надають йому нового, більш привабливого зовнішнього вигляду і більш практичного внутрішнього влаштування, щоб у ньому було краще й ефективніше жити чи працювати. Однак — і це важливе — у більшості випадків загальне призначення будинку залишається тим, яким воно було й раніш. У перебудові типу II, отже, влада вводить процес контрольованої модернізації з метою втримання певних цінностей. До таких цінностей належать збереження, а то й зміцнення відносної позиції даної держави у міжнародному пляні, втримання територіяльного інтегритету держави і, найважливіше, втримання при владі однієї і тієї ж правлячої еліти. Звернімо увагу, що ідеологія не є обов'язково цінністю: вона може бути *de facto* змінена до невпізнання ради більш центральних завдань перебудови. Основна функція перебудови типу II — це уникнення революційних змін (тобто переходу влади в руки представників якихось нових інтересів). Для цього потрібно бодай символічного виконання вимог більшості населення, звичайно за допомогою обіцянок кращих умов життя, а також — і це основне для нашого обговорення — задоволення творців потенціальної громадської думки, які часто бувають в суспільствах без нормальних форумів для публічної дискусії членами творчої інтелігенції. Для того, щоб саме цю групу кооптувати для цілей перебудови типу II, держава пропонує їй дар гласности: поширює свободу вислову, обмежує свавільну цензуру й дозволяє виправити найбільш очевидні несправедливості минулого.

Реагуючи на такий стимул згори, діячі культури мають перед собою також дві можливості самоперебудови: беззастережне відкинення зовнішнього контролю і самоцензури, відповідно до перебудови типу I, і самоперетворення згідно з визначеними або, частіше,

інтуїтивно відчутими вказівками згори. Цей другий варіант ми могли б назвати, дещо змодифікувавши вираз зі словника британського парламентаризму, "льоаяльною опозиційністю". Очевидно, в дійсності ці два теоретичні різновиди рідко зустрічаються в чистій формі. Зокрема на початках періодів відлиг індивідам буває тяжко усвідомити різницю між льоаяльною опозиційністю і формулюванням власних програм, які служать іншим інтересам, ніж офіційні. Розбіжність цих інтересів стає видимою вже пізніше, коли ініціативи знизу натрапляють на конкретний спротив згори.

Якщо застановитися над подіями в літературній і довкола-літературній сфері в Україні від 1985 року, стає ясно, що, як правило, вони, не зважаючи на поверховний вигляд спонтанности ("хто б повірив, що буде надруковано X і буде реабілітовано Y?"), відбуваються у контексті "льоаяльної опозиційности". Гласність не відчинила брами абсолютному плюралізмові в царині культури й дискусій довкола неї. Натомість виникли два нові загальні явища, довкола яких організується культурний процес: заініціювалося, хоч швидко, але поступове і здисципліноване повернення культурних цінностей минулого; постав імператив утілювати в літературі, як і в усіх інших галузях мистецтва, головні тези нового політичного порядку. Історія культури в добі гласности ілюструє в безлічі варіантів ці узагальнення. Коли стало ясно, що межі "забороненого" розширились, розпочато серію експериментів, щоб встановити, як далеко можна піти зі своїми вимогами. Коли йдеться про реабілітацію проскрибованої літературної спадщини, наприклад, спершу вимагалось Винниченка, потім Хвильового, потім Грушевського, потім Стуса. Як тільки виявляється, що здобута позиція не викликає критики, вона асимілюється в репертуар всієї льоаяльної опозиції і здобуває право громадянства. Про великий голод 1933 р. не говорив у 1985-му ще ніхто; від 1988-го про нього пишуть, якщо не всі, то все ж таки незвичайно багато авторів, деколи навіть штучно створюючи для цього претексти. Так звані "гострі теми" — голод, Чорнобиль, екологічна безгосподарність, бюрократизм, національний нігілізм, СНІД* — стали, врешті, загальними місцями-штампами — в публічних виступах кожного типу, і в літературі також.

Такий процес робить на зовнішнього глядача велике враження: тяжко не захоплюватись ламанням кожного нового табу. Але це, все ж таки, здається, ще не є рухом у напрямі до плюралізму західного типу, де кожен собі говорить своє і йому публіка присвячує багато чи мало уваги. Це рух далеко більш уніфікований. Приходить на думку аналогія фронту: все військо посувається однозгідно вперед, окремі його частини завойовують стратегічні

* СНІД — синдром набутого імунітетного дефіциту (AIDS). — Ред.

місця, зайняті території в тилу консолідується. Відчувається, одначе, можливість протинаступу і відчувається, що противник — це не тільки цілеспрямована потуга, а й потуга, якій з природи й по традиції належить поле бою.

Характерною рисою льюальної опозиційности є респектування меж, що їх у відповідь на вищезгадане експериментування нарешті встановлює держава. Прикладом можуть послужити події навколо (як потім виявилось, тимчасового) загострення офіційної критики Народного руху у березні—квітні 1989 р. Діючи послідовно за етикетом льюальної опозиційности, прозаїк і речник нового лібералізму Юрій Щербак вбудував у своє публічне світобачання амбівалентне ставлення до Руху вже за тим самим круглим столом діячів культури, за яким партія в особі Л. Кравчука висловила невдоволеність "незрозумілістю" програми Руху.⁴ Льюальна опозиційність, здається, є домінуючою тенденцією у сфері публічного альтернативного думання, і тяжко собі уявити, як, реалістично кажучи, можна було б поставити справу інакше в царині практичних спроб ініціювати політичну дію, що ними займаються, в першу чергу, письменники.

Дещо інакше, натомість, могла б виглядати ситуація в самій літературі, яка не тільки є мистецтвом багатозначности взагалі, але яка, зокрема в східноєвропейських культурах, розвинула довгу традицію відривних підтекстів: так званої "езопівської мови". Чи після квітня 1986 р., коли виникла нова риторика гласности й перебудови, появились в українській літературі твори, що виступають поза рамки "льюальної опозиційности"?

На мою думку, такі твори появились, але їх небагато. Можливо, ще рано їх сподіватися: написання літературного твору триває довго, формування творчих людей, які спроможні відкинути вкорінені звички й шаблони, — ще довше. Уже появилось, однак, чимало творів, що відповідають визначенню перебудови типу II. Як уже було згадувано, перебудова внесла в літературу тематику відверто публіцистичну. Про Чорнобиль писали Світлана Йовенко, Володимир Яворівський, Юрій Щербак, Іван Драч. Голод, зробивши свій дебют у таких творах, як "шухлядна" повість *Тридцять* Дімарова, уже також акліматизувався як легітимна тема. Те, що насамперед відбувалося у чисто тематичному пляні, останнім часом починає оформлюватись більш скомпліковано й вибагливо. Валерій Герасимчук, наприклад, свою полеміку проти культурної байдужости, занедбання мови та інших явищ відомого з публіцистики "національного нігілізму" одягає у шати драматичної поеми та переносить її (полеміку) в давню історію середнього сходу: країна й народ Шумер, з яких залишились тільки археологічні пам'ятки, стає алегорією сучасної zagrożеної України. Недавно появились навіть приклади поетичних космографій (щось на взір

раннього Тичини), у яких відчувається спроба синтезувати в якійсь загальній теорії та системі символів усі сьгодні актуальні теми. Маю на увазі, наприклад, поеми "Материк" Павла Мовчана й "Пришестя" Бориса Олійника, що появилися на початку 1989 р.

Треба якомога недвозначніше зазначити, що актуальність чи, як часто з негативним підтекстом кажуть, злободенність не є рисою, яку слід апріорно дискваліфікувати: мовляв, вона несумісна з якимсь поняттям "чистої" літератури чи "мистецтва для мистецтва". Навпаки, як пізніше стане ясно, спроможність глибинно осмислювати сучасну дійсність і входити з нею в діалог незалежно від того, якою є зовнішня тематика твору, є одним із найсуттєвіших критеріїв мистецької завершеності. Треба так само недвозначно заявити, що ми не проти публіцистики як такої, і не проти того, щоб письменники виступали в ролі публіцистів. Бож в українській публічній сфері в останніх чотирьох роках саме публіцистика найчіткіше і найвідважніше поставила під дискусію певну гаму проблем із тих, що є притаманними для радянської дійсності, і найближче підійшла до поіменного названня колоніального стану України. У цьому контексті згадуються, зокрема, виступи письменника Сергія Плачинди. Патос розмасковування і готовість публіцистики показати пальцем на винуватих людей і на винуваті установи виявились найкращими засобами для використання можливостей гласності. Письменники, кваліфіковані своєю професією творчо думати, пам'ятно висловлюватися, а також формулювати національно-культурні вимоги національною мовою, правильно зробили, скоротивши норму красного письменства на користь простої мови публіцистичних виступів. Функцію мобілізування громадської думки по стороні зміни не могла більш ефективно сповнити жодна інша група в суспільстві.

Не в публіцистиці, однак, справа. Публіцистика, не зважаючи на часте повторення загального місця про її неадекватність супроти завдань, поставлених перед нею добою перебудови, таки піднеслася до вимог часу. Справа в літературі, яка, приголошена цими самими вимогами, вжила не власних засобів, а стала застосовувати засоби публіцистики, розмиваючи межі між собою і нею.

Критика, відкрито проголосивши нову естетику актуальності, віднайшла відразу класиків перебудовної літератури типу II: зі старших творів — *Собор* Олеса Гончара, з новіших — *Спектакль* Володимира Дрозда, *Причини й наслідки* Юрія Щербака та деякі інші. Ще більш авторитетними взорами стали твори "радянської багатонаціональної" літератури — *Плаха* Чингіза Айтматова, *Печальний детектив* Віктора Астаф'єва.

Усі ці твори заторкнули "больові точки" радянської і/або української дійсності, взявши під розгляд теми, які раніше були заборонені. Тепер вони не просто дозволені, а, на жаль, майже

обов'язкові. Хоч як би це не було похвально, що література зайняла передове місце в розширенні поля дискусійного, все ж таки, не можна обминути мовчанкою і деякі менш задовільні сторони цього явища. Коли література, сповнена ентузіязму, пропагує якунебудь суспільну й політичну програму, навіть і відносно гуманну й просвіщену, вона посилює дуже таки небезпечну тезу про обов'язок літератури (та й культури взагалі) безпосередньо служити суспільству. У квітні 1987 р. Леонід Новиченко так сформулював ключове завдання літератури: "допомагати кардинальним процесам перебудови".⁵ А здавалось, що навіть за пізньої брежнєвщини такі сантименти, дуже схожі на соцреалістичну догматику про обов'язкову партійність літератури, вже стали були *passé*. Дискусія, з західної точки зору, просто дивовижна, про легітимність поезії особистої чи навіть герметичної, не те, що не припинилась (мовляв, гласність же, хай пишуть, як хочуть), а й посилилась: громадська тематика стала ще більш зобов'язуючою, ніж була.

І не тільки в цьому звузилися, на мій погляд, можливості літератури за умов перебудови. Під наступом публіцистичности, суто естетичний компонент літератури став начебто менш важливим і пошуки нових естетичних розв'язок, хоч і не припинилися, відійшли від центра уваги. Володимир Дрозд ще за застою дав читачеві романи *Ірй* та *Спектакль*, які не були позбавлені естетичного новаторства, зокрема в їхньому використанні умовности та авторської точки зору. Цей же В. Дрозд, однак, повідомляє у вступі до *Новосілля* (1986), що його твір — це публіцистичний роман, в якому він не збирається вражати читача "особливими художніми новаціями", а натомість прагне "зловити, відобразити, віддзеркалити мить нашого швидкоплинного життя, те нове, що сьогодні народжується в селі...".⁶ Очевидно, таке повернення до мімесису можна розглядати як витончену іронію. Зрештою, Дрозд у "Листі землі" (*Вітчизна*, 1989) повернувся до композиційної складности. Вступ до *Новосілля*, однак, такі символізує тенденцію до спрощення й до одновимірности, яка є характерною для культурних процесів, пов'язаних з теперішньою перебудовою.

Це тільки на перший погляд виглядає парадоксально, що саме в застійний період — починаючи десь 1978 року — значно посилилася, мабуть, не без впливу латиноамериканського магічного реалізму, послідовно новаторська течія в українській прозі — т. зв. "хімерний роман". Своїм грайливим, дотепним і в цьому відношенні традиційно українським нехтуванням правилами вірогідности, хімерний роман заявив свою непогодженість з казенною відображальністю соцреалізму. Зрештою, навіть кращі твори в традиції того ж соцреалізму — маю на увазі, наприклад,

Позицію (1978) і *Рубіж* (1984) Юрія Мушкетика — своєю поглибленою психологічністю і (на той час) незвичною проблемністю якісно вийшли поза межі пересічного.

Загалом химерний роман пізнього застійного періоду зберігав свою ідеологічну ортодоксальність. Однак у своєму завершальному прикладі — в *Домі на горі* Валерія Шевчука (1983) — він досягнув статусу автономності й, очевидно в підтексті, виступив поза рамки "льояльної опозиційності" ще тоді, коли про будь-яку *відверту* опозиційність не могло бути мови. Твір став, на мій погляд, прикладом настрою перебудови типу І ще довго до офіційного проголошення нової ери.

Дім на горі та пізніший роман Шевчука *Три листки за вікном* (1986), написаний на переломі застою й перебудови,⁷ на мій погляд, ці твори є першовзорами української постколоніальної літератури ще за часу, коли Україна у всіх суттєвих відношеннях є колонією. Постколоніальними вони є тим, що, поперше, розкривають (очевидно, для ознайомленого й чутливого читача) ієрархії культур — російської, центральної, столичної — і української, периферійної, провінційальної; подруге, вказують на несправедливість і пережитість таких ієрархій; і, потретє, творять складні, повноцінні, одним словом, "добрі" естетичні структури, які самі собою демонструють легітимність і зрілість української культури. У цьому, до речі, Шевчук робить далеко більше для української культури, ніж ті критики, які в свій час бідкалися, що *Плаха*, *Печальний детектив* чи *Діти Арбату* або, радше, їхні еквіваленти не появились у першу чергу в українській літературі. Цих перебудовників, найсенсацийніший з яких був "сам" Віталій Коротич, настільки замезмеризувало протиставлення "центр—провінція" (протиставлення, що його створила й тримає при житті імперська ідеологія), що вони без перевірки й мабуть, несвідомо прийняли за істину дві вельми підозрілі тези: поперше, що критерієм для оцінки явищ однієї культури можуть бути цінності й прототипи другої і, подруге, що новий канон, взятий з "багатонаціональної" літератури перебудови, являє собою беззаперечну культурну вартість. Час був би вже, нарешті, комусь заговорити про наївність Айтматової *Плахи* й про естетичну пересічність *Дітей Арбату* Анатолія Рибаківа на тлі традиції російськомовного роману. У *Пласі*, зокрема, киргизький прозаїк Чингіз Айтматов робить особливо невдалу спробу присвоїти собі "велику, загальну" (читай: столичну) тему (себто християнство, бо сам Айтматов походить з ісламської релігійної традиції) і, разом з нею, "загальну" (читай: всеімперську) публіку. Невинність і нетямучість амбіцій такого роду піддав своїй завершеній іронії карибський письменник індійського походження В. С. Найпавл у романі *Загадка приїзду* (1987), одному з літературних шедеврів постколоніального настрою й світобачення.⁸

Капітальні твори В. Шевчука були написані не за перебудови, а перед нею, з розрахунком на цензуру. Недаремно сказав Лев Лозев про *добродійність* цензури⁹: правда, наївну опозиційну ополітизованість вона не допускає до слова, але творить мережу перешкод та труднощів, яку високий мистецький талант може перебороти й навіть використати в інтересах свого естетичного задуму. З цієї точки зору цензура діє за аналогією з правилами тяжких літературних жанрів: багатьох слабких талантів ламає форма сонету, але майстер, переборовши відпорність форми, може створити шедевр.

У нас є виразне почуття невлаштованості і, до певної міри, розчарування багатьма загальнохваленими прикладами літератури періоду перебудови. Причина цього, до певної міри, вже накреслена в моїй позитивній оцінці Шевчука. Розчарованість ця існує у пляні естетичному, при чому вона охоплює і важливий політичний елемент. Не входячи в диспути щодо визначень, хочу застосувати тут поняття естетичної вартості в значенні адекватності вжитих заходів до іманентних потреб даного мистецького проєкту. З такої перспективи досягнення високої естетичної вартості рівняється виявленню суверенності супроти обмежень, що їх накладає форма. Очевидно, форма — це не тільки сукупність якихось жанрових ознак; це категорія, в яку мусить увійти також соціально-політично-історичний контекст, у якому даний твір продукується і сприймається. У випадку другої половини 1980-их років в Україні, цей контекст включає колоніальну упослідженість української культури. Твір, написаний так, ніби це не було б проблемою, не може виявити суверенності супроти своєї форми так само, як сонет, який не звертає уваги на проблему схеми рим чи розміщення строф.

За застійних часів така неадекватність виявлялася доволі недвозначно. Роман Павла Загребельного *Я, Богдан* (1983 року вийшов окремою книжкою), наприклад, був цікавий з технічної точки зору й навіть новаторський у своєму підході до пізнання історії. Але, врешті, віддзеркалюючи добу Хмельницького, Загребельний відтворив ієрархію Москва—Україна згідно з вимогами офіційного міту, тобто як розв'язану проблему й причину для радості.¹⁰ Така прозора й спрощена апологетика, не зм'якшена будь-якими застереженнями чи обмеженнями, не поставлена під знак запиту езопівською мовою, засуджує сама себе не тільки морально, а вже з естетичних причин: вона просто не піднімається до вимог *форми* в нашому широкому, контекстальному розумінні цього поняття.

Менш чітко і тому, можливо, ще більш загрозливо для мистецькості представляється ця проблематика сьогодні, за часів перебудови. Розширення меж того, що можна легітимно висловити —

Відносно зменшення цензури й самоцензури — являється чималою спокусою для літераторів. Письменникові в рамках перебудови типу II пропонується значно поширене місце, в якому він може обертатись; дозволено ж критикувати далеко більше, ніж колись. Письменник, користуючись поширеним (але ще не повним) правом ставитись критично до влади, витворює апологію нового типу: він допомагає маніфестувати гласність, надаючи цим же авторитету й легітимності режимові, який, все ж таки, в принципі не відступив від своїх авторитарних та імперських основ.

Тому велика частина — більшість — сучасної "громадської" літератури, написаної в Україні, читається як документація ефективного кооптування культурної еліти владою. Вона — література — з дуже небагатьма винятками не породила того постколоніалізму, чи, правильніше, тих доказів готовости до постколоніалізму, які тепер є, мені здається, її — навіть не політичним, а таки суто естетичним — завданням. В українській літературі ще далеко не узагальнилися переконання, що вона має право *пізнавати* дійсні умови її власного існування, *осмислювати* їх і творити моделі для їхнього перетворення на нових, справедливих і не колоніально упосліджених основах. Цю функцію до певної міри сьогодні виконує реабілітована література, написана в 1920-их і 1930-их роках, коли якраз ця проблематика лягла в глибинну основу багатьох значних творів та важливої частини літературної дискусії.

Краще, очевидно, щоб такі стимули приходили з архіву, ніж взагалі нізвідки. За нових і спокусливих умов перебудови типу II сучасним літераторам стало тяжче, ніж будь-коли раніше, збагнути всі тонкощі й деталі свого складного становища. Символ їхньої скрути створив Іван Драч, який у заспіві до своєї поеми *Чорнобильська мадонна* присвячує багато місця — майже дві сторінки — розробленню думки (в дійсності, це одне з найстарших у літературі загальних місць) про неадекватність мови для збагнення трагедії таких розмірів, як чорнобильська. Подібна німота, здається, стоїть на перешкоді осмислення українською літературою кардинальних істин її власного буття. Драч міг би говорити в імені всієї літератури, коли він каже:

Я заздрю всім, у кого є слова.
Немає в мене слів. Розстріляні до слова.
Мовчання тяжко душу залива.
Ословленість — дурна і випадкова.¹¹

1. И. Т. Фролов, "Перестройка: философский смысл и человеческое предназначение", *Вопросы философии*, ч. 2, 1989, стор. 19-23. Переклад мій.

2. Особливо корисне обговорення цієї та спорідненої проблематики знаходиться в рецензії-статті: Alexander Yanov, "«Perestroika» and its American Critics", «Slavic Review», ч. 47, 1988, стор. 716-725.

3. Leslie Bodi у першорядній книжці *Tauwetter in Wien: Zur Prosa der österreichischen Aufklärung 1781-1795* (Франкфурт на Майні: Fischer, 1977) розглядає лібералізацію за Йосифа II як першовзір пізніших відлиг.

4. Див. "До конструктивної спільної роботи", репортаж РАТАУ зі зустрічі за круглим столом представників творчих спілок і товариств 24 березня 1989. *Літературна Україна*, 6 квітня 1989, стор. 3.

5. *Літературна Україна*, 16 квітня 1987, стор. 1.

6. Володимир Дрозд, "Новосілля", *Дніпро*, ч. 2, 1986, стор. 9.

7. Див. мої статті "«Дім на горі» Валерія Шевчука", *Сучасність*, ч. 11, 1987, стор. 28-41 та "Шевченко і його доба у творчості Валерія Шевчука", *Сучасність*, ч. 3, 1989, стор. 25-35.

8. V. S. Naipaul, «The Engima of Arrival» (Гармондсворт: Penguin, 1987).

9. Див. Lev Loseff, «On the Beneficence of Censorship: Aesopian Language in Modern Russian Literature» (Мюнхен: Otto Sagner, 1984).

10. Див. мою рецензію "«Я, Богдан (сповідь у славі)» Павла Загребельного", *Сучасність*, ч. 9, 1985, стор. 17-35.

11. Іван Драч, "Чорнобильська мадонна", поема, у збірці *Храм сонця* (Київ: "Радянський письменник", 1988), стор. 15.

БО В НАС НЕМАЄ ЧАСУ

Поетія у часописах України 1988 року

Богдан Рубчак

1

Українська радянська література, як і, зрештою, українська література взагалі, не може нарікати на недостачу поезії. Навіть у найчорніші ночі її існування звідкись появлялися все нові й нові загони молодих поетів, щоб товпитися на перших тридцяти-сорока сторінках літературних журналів. Під час недавнього "застою", наприклад, цілком слухним були застереження декого з українських критиків на Заході (як ось Богдана Бойчука чи Івана Кошелівця), що за такого поетичного переситу посереднє або й зовсім безцінне заглушує та, врешті, задушує довершене й мистецьки переконливе, що його все одно завжди куди менше. З часом в таких обставинах мірила літературних суджень та критерії мистецької вартости бліднуть і остаточно зовсім зникають.

За нинішніх неспокійних умов гласности й перебудови ця невгамовна продукція віршописання стала просто лявінною. Співчуваємо молодій поетці Оксані Забужко, яка дякує долі, що не зробила з неї редактора і, отже, не заставила всі ті вірші читати.¹ Але все таки радянська поезія, скажімо, між ранніми і пізніми вісімдесятими роками зазнала рішучих змін. Навіть коли зважити на факт, що справжня майстерність — явище за всіх часів аж ніяк не часте, то сьогодні ентузіазм оновлення, молодіжна життєздатність зухвало виштовхує з міста поезії все, що втомлене, заяложене, банальне, імпотентне. Сьогодні шораз частіше бачимо власне обличчя молодого поета не тільки на фотографії, яка обов'язково супроводить його текст, але теж бачимо його відбитим у дзеркалі самого цього тексту.

Щоб якось справитися з тим багатством матеріялу, що його викликала дана тема, мусітиму звузити раму огляду до поезій і статей про поезії, що їх минулого року опублікували часописи *Літературна Україна*, *Вітчизна*, *Жовтень* і *Прапор*. На жаль, поза мою увагою сьогодні мусять залишитися помітні збірки поезій, що появилися 1988 року: *Упродовж снігопаду* Ігоря Римарука, *Ключ* Івана

Англомовний варіант цієї статті появился у збірнику ECHOES OF GLASNOST IN SOVIET UKRAINE (ред. Романа М. Багрій), North York: Captus University Publications, 1989. — Ред.

Малковича, *Долина храмів* Оксани Пахльовської, *Початкова школа* Володимира Затулівитра, *Повноліття надії* талановитої сонетарки Софії Майданської, збірки дещо старших — *Луна обізвалась на ім'я* Леоніда Талалая, *Поріг* Павла Мовчана чи *Колодязь* Володимира Базилевського. На окрему увагу заслуговують перші збірки широко-відомих на Заході Миколи Воробйова *Ожина обрію* і Василя Голобородька *Зелен день*. У випадку Голобородька визначення "перша збірка" — це ще одна, ласкаво висловлюючись, неточність: як, мабуть, читачам *Сучасности* прекрасно відомо, перша збірка цього поета *Летюче віконце* (книжка має 230 сторінок) вийшла 1970 року в Балтиморі у видавництві "Смолоскип". Невже гласність не зайшла ще так далеко, щоб дати радянським літераторам змогу чесно визнати чесну і гарну роботу інших рук? Якщо це справді так, то цей нібито незначний факт круто загрожуватиме автентичності моральної структури цілого феномену гласности. Також дуже жаль, що поза увагою тут мусить залишитися ряд поетів, які друкуються в так званих "неофіційних" літературних часописах. (Що це, до речі, значить стосовно до поезії? Що такі часописи та їх автори не штемпльовані офіційною музою в уніформі?) Я потішаю себе тим, що творчість таких необхідних поетів як Ігор Калинець, Степан Сапеляк й декількох інших "неофіційних" — протилежно до поетів, що про них я тут говоритиму — легко доступна і, мабуть, широковідома читачам *Сучасности*.

Коли моє рішення зупинитися в цій статті тільки на поезії в "офіційних" часописах було не цілком випадкове, то вибір самих цих часописів був цілком невідповідний. Я вважаю журнал *Жовтень* за найцікавіший, найактуальніший літературний часопис. Журнал щедро приймає молодих поетів, навіть іноді помірно експериментальних; там я теж знаходжу найцікавіші рецензії й статті про поезію. (Подиву гідне збільшення тиражу за останніх кілька років підказує, що радянські читачі подібно думають про цей журнал). Харківський журнал *Прапор* теж щомісячно вгощає нас щедрою пайкою творів невідомих молодих поетів та цікавими статтями й рецензіями. Серія про національне й інтернаціональне в літературі, що спорадично публікується в журналі, — особливо важлива для збагнення проблем і питань молоді радянської поезії. Біда лише, що журнал має поганий друк, поганий папір, а "кишеньковий" формат стискає бідний віршик на сторінці з усіх боків. Дуже добрі матеріали в цьому журналі заслуговують на куди вибагливіше технічне оформлення. *Вітчизна* — найцентральніший із центральних літературних журналів — публікує здебільшого визначних, якщо не завжди визнаних, поетів. Це, проте, не перешкоджає редакторам віддавати доволі місця молодим авторам. А ось критичний матеріал у цьому журналі за 1988 рік не виявляв особливого оновлення і тому не викликав особливого хвилювання. Серед нас

широковідома *Літературна Україна* приносить уважно зрівноважений добір визнаних і маловідомих поетів. Проте, мушу дозволити собі на маленьке попередження: ті читачі на Заході, які читають молодих поетів тільки в *Літературній Україні*, не одержать повного і вірного образу нової поезії. Зайво, мабуть, тут і згадувати, що без критичних і публіцистичних матеріалів у цій газеті сьогодні просто не можна обійтися.

Молодих поетів, що друкувалися минулого року в згаданих часописах, буде щось із сотня. При перших зустрічах з їх поезіями навіть прізвища було нелегко запам'ятати: я налічив двох Остапчуків, двох Лазаруків, і (мабуть, уже за традицією) щонайменше трьох Шевченків. Пару Остапчуків ускладнює Остап'юк. Є ще Герасим'юк і Герасимчук, Литвин і Литвинчук, Таран і Тараненко, Кремінь і Каменюк. А імена тут не дуже помагають, бо здебільшого це — Віктор або Валерій, Людмила або Валентина. Якби ми мали справу з поетами п'ятдесятих років, коли всі писали, як один чоловік — то ситуація була б таки зовсім безнадійна. Та проте, дуже скоро можна навчитися орієнтуватися в *цій* зливі імен: риси неповторного обличчя віддзеркалені в тексті, а деякі з таких "текстуальних" обличчя іноді бувають не тільки неповторні, але й незабутні.

Справді ж бо, в новій українській поезії помітна подиву гідна різноманітність піджанрів, структур, стилів, тематичних підходів. Молода поетка Наталка Білоцерківець, наприклад, запевняє читача, що ті поети, які дебютували десь коло 1985 року, сьогодні вже трохи застарілі, і їх поволи змиває нова хвиля.² До речі, "нова хвиля" або "третя хвиля" — це варіанти назви, що її наймолодші прийняли для свого поетичного руху. Це вперше за півсторіччя бачимо в українській радянській поезії такі буйні й життєтворчі "хвилювання".

Загально беручи, в поезії між 1935-им і 1955-им роками запанував стан, що його можна окреслити терміном Юрія Лотмана "естетика тотожности". Лотман, правда, застосовує цей термін до літератури XVII та першої половини XVIII сторіч на Заході, але він теж, між рядками, натякає на новіші часи розвитку соцреалізму в Росії. Відразу після війни, коли ця "естетика" вже задеревіла, поет-початківець мав автоматично наслідувати модель, що формувався на основі творчості пізнішого Максима Рильського й Володимира Сосюри. (Вимучені, "приголосні", цілком "філологічні" рядки Бажана, не кажучи вже про Тичинину флейтову космічність — були ігноровані не те, що молодими, але й самими Тичиною й Бажаном; ні Тичинине містичне світосприймання, ні Бажанів трагічний екзистенціалізм ніяк не могли стати частиною поверхового заморожено-усміхненого, докраю істеричного, одержимого курникання). Вицвітом і одночасно відцвітом цього моделю стали вірші тоді ще молодого, але дуже голосного Андрія Малишка. В його масовій

продукції, а вже особливо у віршовій зливі сотень і сотень одвертих епігонів, цей модель уже зовсім виродився і став жалісною карикатурою самого себе. Цікаво, до речі, що дехто з тих емігрантів, які почали писати чи навіть цікавитися поезією ще юнаками в Україні, довго не міг позбутися цих поганих звичок; а декілька тих, що їм, врешті, вдалося перемогти своє минуле, не знайшли нічого автентичного, чим би його заступити, і кинулися на швидку руку майструвати інші, але такі ж неоковирні, моделі "тотожності".

В противагу до XVII-XVIII сторіч, коли естетика тотожності "природно" виросла з певних конфігурацій процесу історії культури, — "естетика тотожності" нової доби в українській літературі була насаджувана насильно і, в середині ХХ сторіччя, явно "неприродно". В наслідок того, не тільки поезія, але й взагалі культура стала відчуженою від життя; що насильніше її — хапцем склепану — в шоденний побут втискували, то окремішою від людських годин і днів вона ставала, неначе якась камінна стіна, що оточувала місто розмов, бажань, подій, надій, шохвилинно загрожуючи паралічем. І отже, про літературну критику, — не кажучи вже про будь-яку літературну дискусію, — за таких умов не було що й думати.

Як нам тут добре відомо, наприкінці 1950-их років Ліна Костенко, Дмитро Павличко і ще декілька талановитих поетів сміливо повідкривали вікна в задушливій казармі тодішньої радянської поезії. Шість—сім років пізніше до них приєдналося куди більше талантів на чолі з Іваном Драчем, Миколою Вінграновським, Борисом Нечердюю, Віталієм Коротичем. Історія та фолкльор, іноді під поверхнею поточних питань дня, стали їм за тематичний матеріал для будування свіжої, збудженої й високомайстерної поезії. Їх тексти не приховували прочитання таких майстрів як ранній Тичина, Свідзінський, Плужник і особливо Бажан, але такі інтертекстуальні алюзії стали в них творчо пережитими, дослівно перевтіленими. На периферії цього руху стояла воістину велика постать Василя Стуса. Я не сумніваюся, що в історії нашої літератури його ім'я стане емблемою цього покоління.

Ще декілька років пізніше в їх гурт влилися трохи молодші: Ігор Калинець (що в ранніх творах гідно нагадав радянському читачеві почерк Богдана Ігоря Антонича), Павло Мовчан, Василь Голобородько, Микола Воробйов, Василь Рубан, Григорій Кириченко, Григорій Чубай, а трохи згодом Віктор Кордун і ряд інших обдарованих поетів. Де в чому відмінні від своїх старших колег, вони змогли понести знак оновлення української поезії аж до меж поетичного експерименту — своєрідного народного сюрреалізму (що його культивує передовсім еспаномовна поезія) з одного боку, а з другого — до цілком звільненого, програмово прозаїчного верлібру, своєрідної "антипоезії", що її називають в американській літературі "поезією твердження" (poetry of statement). В наслідок

імперіялістичного тероризму наступного десятиріччя, саме ці поети постраждали надзвичайно: Стуса вбили, Калинець і Рубан стали довгорічними в'язнями ГУЛАГів, Воробйова, Голобородька, Мовчана насильно заглушили. До речі, саме вони — куди більшою мірою ніж їхні старші колеги, "центральні" шістдесятники — стали одверто визнаними предтечами нинішніх молодих поетів. Воробйов і Голобородько навіть оточені власними маленькими культами.

Зі зростанням поетичної сили шістдесятників зростала й справжня літературна критика, з необхідними для літературного процесу діалогами, дискусіями, суперечками. Дуже цікаво, до речі, що тодішня критика неначе сама позичала тонів і барв у поезії, що її вона обговорювала й обороняла: поезія й критика 60-их років разом створили особливу спільну мову, автономну територію мовлення. Критики-шістдесятники споруджують майстерні, справді творчі есеї, іноді у підвишеному, навіть дещо деклямативному тоні, зі стилізованим словником, стилізованому синтаксису та почуттєво насиченими метафорами. Автори тримаються супроти літератури шанобливо, церемоніяльно. Кожний їх виступ — це завершена, суворо обрамована, своєрідно непорушна текстуальна подія, розрахована на тривалість. Вони воліють обговорювати широкі теми, іноді з виразною політичною основою, аніж сліпати над структурою тексту, займатися нудно лябораторними аналізами чи сторінками мучити якийсь один деталь.

Хоч критика 80-их років не така вишукано висловлювана й майстерно завершувана, вона, з одного боку, професійніша, а з другого (і це не парадоксально) — вільніша, неформальніша, "рухоміша", тимчасовіша. (Не було б, мабуть, зовсім недоречним твердити, що ці два різні підходи до читання й писання в деякій мірі обумовлені своїми десятиріччями, як ось обумовлені своїм часом американська "нова критика" й новіші структуралізм та постструктуралізм). Молоді українські критики трактують поезію не як високе священнодіяння якогось майже чудесного походження, а як гру. Разом із часовим обумовленням та іншими причинами, тут треба ще врахувати факт, що більшість із цих молодих критиків — самі поети. Але одночасно більшість із них одержала високу освіту з ділянки, що її там ще досі називають "філологією", а одна з них — академічний філософ із спеціалізацією з естетики. З одного боку, отже, мистецтво поезії для цих критиків — це рідне, родинне оточення, власна світлиця. Але, з другого боку, погляд, що поет пише як пташка співає — зовсім чужий цим поетам; вони теж не вдаються до поз деміюргів, які зсилають униз, до темних мас, гномічно-оракулярні сповіщення про тайни джерел, а чи джерела тайн, поезії. Не зважаючи на часті серйозні, а іноді й трагічні, теми, що втілювані в їх поезії, — для них саме мистецтво поезії стало

знову забавним: стало забавним не тільки писати поезію, але й писати про поезію, і теж якнайбільше знати про своє мистецтво. Це, до речі, є однією з важливих прикмет так званого постмодернізму на Заході.

Дехто з цих поетів-критиків досить добре знається на теорії літератури, особливо російській — феноменального Міхаїла Бахтіна й тартуських та московських семіотиків. Правда, я не зустрів безпосередніх обговорень цих теорій українською мовою, але теоретичний підтекст таки часто проникає на поверхню практичних статей і навіть принагідних рецензій. Та й, взагалі, ці критики подають читачеві свої "тези" рвано, фрагментарно, "на бігу" — в розмові, а найчастіше в суперечці, — бож принципи відгранюються поволі, в потоці щоденних успіхів та невдач.

Неможливо в цій статті накреслити всі ті численні, а іноді, з нашої точки погляду, не зовсім зрозумілі зацікавлення цих поетів-критиків. Особливо шкода, що не можна тут описати їх більш технічні судження й міркування, а треба зупинитися тільки на поверхових питаннях, "літературно-соціологічних" міркуваннях.

І так, найчастіше повторювана проблема у статтях і рецензіях — це наполеглива вимога високого мистецького рівня в поезії. Дуже хочеться молодим поетам-критикам якнайшвидше, вже завтра, викувати систему критеріїв судження про мистецтво поезії, які мали б орієнтувати самих поетів, читачів і (можливо, найголовніше) редакторів літературних журналів. Як багато дечого іншого в процесі гласности, такі раптово категоричні імперативи цих молодих авторів занадто нервові, нетерпеливі й часто-густо самі собою дезорієнтовані. Адже системи естетичних критеріїв не творяться через добу-дві, як відгук на раптові зміни в політичному кліматі країни. Самі по собі невловимі аж до прозорости, такі критерії кристалізуються сторіччями, в щоденній практиці міцно закореного і, щонайголовніше, безперервного літературного процесу. Трагічно пошматована історія української літератури — коли різні-прерізні вимоги (іноді з допомогою нагана) тягали саму ідею літературної творчости в різні, аж надто екстремні, боки — не дозволяє покищо на *систему* критеріїв, які постійно визначали б цінність твору як естетичного об'єкта, не зважаючи на зміну мистецьких смаків чи напрямів, а політичних устроїв і поготів. Звичайно, сама в собі відсутність таких критеріїв не перешкоджає поетам писати високоякісні поезії, бож ці критерії творяться *a posteriori*, на основі архіву. Але, з другого боку, їх відсутність помітна, наприклад, у такому факті, що в групі поезій одного автора трапляються сильні твори дослівно поруч із неймовірно слабкими: автор сам не знає, що класти в кіш, а що в конверту, а редактор так само не знає, що відсилати назад авторові, а що посилати до друкарні.

Справа ускладнюється ще й тим, що в сучасній літературній

теорії сама ідея постійних естетичних критеріїв поставлена під знак питання. Вона проблематизована головно обставиною, яка мала б усіх нас вельми цікавити: специфіка національних літератур, особливо літератур "третього світу", так сильно діє на відчитування природи даного тексту, і на систему чи системи текстів довкола нього, що про будь-які абсолютні естетичні поняття говорити не доводиться.

Беручи все це до уваги, поняття "рухомої естетики", яке втішається серед молодих критиків популярністю, — це дуже цікавий і корисний (нехай тимчасовий і провізоричний) вихід із даної ситуації. Наскільки я це поняття розумію, — воно ж бо теж згадуване мимоходом і без пояснень, — то "рухома естетика" посвячена з тим, що французькі екзистенціалісти колись називали "ситуаційною естетикою". Подібно до їх куди відомішої концепції "ситуаційної етики", така естетика основана на відносності, провізорності та структурах, що оточують дане мистецьке явище.

Ще одна важлива турбота цих молодих поетів-критиків — це те, що сімдесят років тому Езра Паунд підсумував гаслом "Мейк іт нью!" Дуже цікавий і активний поет-критик Микола Рябчук, який дебютував у пізніх 70-их роках, пише:

Зрозуміло, що талановиті — хай не завжди досконалі, але виразно пошукові — книжки вже самою появою будять думку, розворушують сонне, застоєне царство літературної "благопристойності", створюють реальну загрозу для усіх, хто десятиліттями маскував власну банальність і сірість штандартами "традиціоналізму" та "вірності класичним традиціям".³

Разом із цією турботою постійно виникає мова про провінційність української поезії. Але провінційність супроти чого? Молоді надиво нечасто згадують "російський центр", — куди рідше, ніж старші критики, які або радіють, що українська сучасна література ось-ось дожене російську, або ж сумують, що цього ще довго не станеться. Конче треба ще раз прочитати "Оргію" Лесі Українки! Такі порівнювання, не кажучи вже про "перегони", не тільки смішно докучливі своєю наївністю, але й домезно шкідливі. Це ж бо симптом колонізованого народу — зальотне змагання раба з паном, вдавання психічно нездорового сінка, що він змагається з батьком, тільки на те, щоб підкреслити батькову зверхність.

Як усім нам аж занадто добре відомо, присутність російської культури гіпнотизує українську третє сторіччя. Вже *сама собою* ця тінь гегемона паралізує свободу української думки навіть у тих нечастих випадках, коли в справу безпосередньо не втручається груба рука імперіялістичного тероризму. Скажіть, хто з польських, чеських чи угорських письменників турбується тим, що про нього думають у Москві? Такі інтелектуали тільки бояться, що про них

взагалі *думають* у Москві. Вони бояться російської сили тільки як насильства, і явно — навіть загонисто — показують світові цей свій страх. Вони ж бо знають, що їх страх вже сам собою дуже точно визначує механізм імперіалістичного тероризму. А щодо літератури, духовна свобода таких письменників дозволяє їм — точніше, запрошує їх — по-справжньому полюбити Лермонтова чи Тютчева, Блока чи Мандельштама, Пастернака чи Цветаєву. Думаючи про Белого і Блока, і Єсеніна, і Ключєва (якщо вони взагалі про цих двох останніх колинебудь *думають*), вони не змушують себе негайно асоціювати цю думку із сторозтерзаною Прагою чи — шонайголовніше! — з власною невротичною сторозтерзаністю.

Так довго, як гіпнотичний зір кобри — зір цього Іншого в психіці радянського українця — не буде назавжди переможений і видворений з душі, українська культура не зможе зустріти й привітати російську культуру, що варта уваги, що не тільки заслуговує, але й морально заслужила на увагу. Коли дійде до такої автентичної — автентично дружньої — зустрічі двох народів, тоді Андрєєві Вознесенському буде дуже залежати на тому, як про нього судять у *Літературній Україні*, з тієї простої і *єдиної* причини, що в цій газеті іноді друкуються поети куди талановитіші, ніж він сам. Тоді, отже, поетичні "турніри" та "перегони" стануть, хай усе ще наївними, але принаймні вже не хворобливими. Тоді теж незаперечні факти, що український пересічний читач більше довіряє якості російської літератури, ніж української, або що коли когось похвалять у Москві, то його скоріше друкуватимуть у Києві, — самі собою ліквідуються.

Як би там не було, молоді поети й критики полюють сьогодні на куди більшого звіра. Лесь Герасимчук висловлює, мабуть, думку багатьох, коли пише, що "необхідність говорити про сучасну українську поезію у контексті світової культури давно назріла".⁴ З цього приводу, до речі, поточилися справді цікаві суперечки. Оксана Забужко, наприклад, думає, що спершу ми мусимо розглянути сучасну українську поезію на тлі української національної культури як такої, а вже потім турбуватися про Захід.⁵ А трохи старший (і таки по-справжньому експериментальний) поет Валерій Ілля попереджує, що, наприклад, вільний вірш не можна позичати просто з Заходу, а його слід настроїти на лад українських народних традицій.⁶

Певна річ, що самі по собі такі розмови в історії української літератури не нові. Вони стають новими через ситуацію, що в ній вони проходять — через особливо складену, досі нечувану конфігурацію гласности. Теж цікаво, що подібні вони до несподіваних і для нас дуже важливих дискусій на Заході, що про них я вже тут коротко згадував. Ідеться про теорії англійських, американських і передовсім німецьких неомарксистів про переоцінку ролі націо-

налізму в літературі, на досвіді специфіки національних літератур народів "третього світу", які сьогодні очайдушно намагаються відкопати свої національні обличчя з-під грубих пластів осаду чужих культур донедавніх імперіялістичних гнобителів, — словом, народів, які нарешті визволяються від нестерпного погляду цього Іншого в їх власній свідомості.

Розмови про національне і загальнолюдське в літературі тісно пов'язані з питанням "вічного" розгалуження мистецьких та суспільних функцій поезії. Ці розмови, до речі, знову ж таки йдуть крок-у-крок з подібними зацікавленнями постмодерністичних теоретиків на Заході, які щораз частіше відмовляються від чисто текстуально-формалістичних метод структуралізму й навіть деконструкції. Мабуть, орієнтуючися на переоцінку марксистської естетики (точніше, співвідношення структури й надструктури) Юрія Лотмана, Людмила Таран пише, що поезія не тільки відрізняється від щоденної людської діяльності (йдеться про фізичну працю), але навіть протиставляється їй. Хто цього не розуміє, вдається в

Недіалектичне протиставлення слова і життя. Ширше — буття і свідомості. Від самої поезії [...] вимагається властивостей і якостей власне реальності, безпосередньої людської діяльності [...]. Звідси — проблема начебто безсилля слова перед дійсністю. Вимагати від мистецтва, у тому числі й від поезії усе те, що перебуває у сфері здійснення інших видів людської діяльності, — прагнення "ідеальне", [...] неправомірне, недіалектичне.⁷

Молоді критики підкреслюють, що істотна ідея поетичного твору розміщена не тільки в так званому змісті, але і в матеріалі форми, що, врешті-решт, є одне й те саме. З цього виникає, що ідеологія даного поетичного твору включає, і то далеко не на останньому місці, його мистецьке виконання й мистецький рівень.⁸ Спрощуючи питання, можна сказати, що погано написаний вірш — це антимарксистський вірш.

Все це, звичайна річ, заставляє критиків передумати ролію читача. Вони перевизначають читача в протизвагу до звичної соцреалістичної дефініції читача як приймача повідомлення, що його можливі реакції закодовані в самому повідомленні, і, отже, що над ним автор має абсолютну контролю. Вони шукають такого читача, який був би інтелектуально, а найголовніше — психічно підготований активно увійти в поетичний текст: саме такого читача вони вписують у свої тексти. Василь Івашків, наприклад, уважає, що читач — це співтворець тексту, якому вільно трансформувати текст згідно з його власним світоглядом.⁹

Як бачимо, ті критики, що їх можна дуже умовно назвати "формалістами", виходять таки дуже далеко поза рамки того, що ми звикли вважати за формалістичну критику. Людмила Таран у

майстерній статті про ролі часовости в поезії Павла Мовчана, наприклад, вдається до досить складних філософських проблем, але з "формалізмом" уже взагалі нічого спільного не має. Ця стаття, до речі, безпосередньо перегукується з подібними нинішніми зацікавленнями американських критиків.¹⁰

Цього не можна сказати про опонентів такого, хай domeжно звільненого, але все таки "формалізму", які виступають в ім'я супільної функції поетичного тексту. З теоретичного боку, вони навіть не доходять до іноді дуже цікавих ідей "соціологів" у відомій літературній дискусії 20-их років. Проте їх погляди для нас дуже цікаві саме з боку "практичного". Вони зупиняються на "соціології" дійсного читача в час гласности й перебудови, зарисовуючи його різні профілі, як ось міський читач, сільський читач тощо. (До цих розмов повернемося в другій частині цієї статті). А покищо треба згадати найголовніше обвинувачення, що його вони проголошують "формалістам": формалістично орієнтовані поети й критики ("філологи" як дехто їх називає) відмовляються від різних можливостей, що їх відкрила українській культурі нова доба. Серед найголовніших — можливість значно поширити коло читачів української поезії і, отже, забезпечити майбутнє не тільки української літератури, але й української мови. Пізній шістдесятник і сьогодні дуже активний поет-критик Володимир Базилевський неначе синтезує погляди своїх молодших однодумців, коли пише, що "філологі-формалісти" мусять нарешті збагнути, що по селах їх ніхто не розуміє, а в містах їх ніхто все одно не читатиме.¹¹ До речі, дуже симптоматичним у "творчому хаосі" цих розмов є факт, що поезія самого Базилевського аж ніяк не призначена для сільської читальні: це поет — принаймні, як на мос око, — докраю "філологічний" та інтелектуальний, який залюбки грається рідкісними словами (наприклад, дуже цікавий вірш із назвами барокових ремесел), або ж іноді вдається до витончених літературних алюзій, що їх може схопити тільки справді добре "підготований" читач.

Хоч "філологічні" критики й поети прекрасно розуміють смертельну загрозу українській мові й культурі, бож живуть із цією загрозою щодня, вони бояться, щоб немовля, як каже англійська приповідка, не вилили з купальною водою. Один із найобдарованіших і найскладніших молодих поетів Ігор Римарук у розмові за "круглим столом" сказав, що "з того факту, що публіцистика перемагає літературу, дуже радіти не доводиться, особливо ж тоді, коли вона прописними істинами входить у вірші, зводить мислительські зусилля до рівня школярських розумувань".¹² А Микола Рябчук пише:

Ритуальна формула ("у час, коли...") за півстоліття, як бачимо, не змінилася, — от тільки замість більш звичних слів "індустріалізація", "колективи-

зація", "меліорація", "хімізація", "освоєння цілини", "штурм космосу", "боротьба за якість" підставлено новочасне, але не менш ефектне слівце "демократизація". [...] будь-які питання про фаховий рівень поетів, а заразом і про свій власний, знімається автоматично[...]¹³

Зваживши на несамовиту складність ситуації, що в ній сьогодні діє молода література, — принаймні, наскільки ми цю ситуацію можемо спостерегти й оцінити з нашої віддаленої перспективи, — треба все таки схилитися до погляду "філологів". Шевченко і його час були винятковими: в нормальніших умовах самі поети мову воскресити негодні. Адже модерна, розвинена мова не складається виключно з мовлення поетів, а з майже безмежної системи структур різних-прерізних мовлень, що деякі з них — і то центральні — куди більш сьогодні загрожені, ніж мовлення поетів. Поширенням кола читачів поезії не оздоровиш мовлень торговельного, урядового, правового, поточно-журналістичного, медичного, наукового тощо, тощо, тощо. Їх оздоровиш підняттям свідомости мовляч, що в ньому сучасна поезія може допомогти тільки посередньо. А ось, з другого боку, історія нашої літератури мала б нас навчити, що нав'язувати поетові завдання, які б вони не були благородні чи благодійні, — дуже й дуже для духовного здоров'я цього поета небезпечно. Це особливо небезпечно, коли поет, під моральним тиском, сам на себе такі обов'язки накладає. Тільки коли поет сам собі дозволяє творити на найвищому рівні, що можливий для нього і тільки для нього (як це собі дозволяв, при всіх заборонах і тортурах, Василь Стус), — він своїми творами допоможе не тільки зберегти, але й зміцнити українську поезію й літературу, а поседньо й мову. Адже кожний диктатор знає, що високий рівень культури йому підлеглих сам собою політично для нього страшенно небезпечний: сторіччями українська культура була опримітизовувана, опровінціоналізовувана штучними (та й чи справді вони штучні?) засобами петлі й нагана і куди тоншими та небезпечнішими засобами маніпуляції публічної opinii, особливо серед самих підлеглих. І наостанку слід додати, що коли критики спихають суспільну відповідальність на поетів (навіть якщо вони самі — поети), то вони насправді відмовляються від своєї власної відповідальности. Трактуючи поетичні тексти як, мовляв Фредрік Джеймсон, "політичну підсвідомість", — саме критики мають каталізувати приховані, несвідомі політичні субстрати поетичного тексту, так співтворячи разом із поетом, як це, зрештою, має робити кожний справжній читач.

Та проте критики "нової хвилі", не зважаючи на те, чи вони "філологи", а чи "соціологи", погоджуються на одному — на необхідності виполовувати віршописання фальшу, себто пересічну продукцію віршописів воєнного й повоєнного часу та їх незліченних епігонів.

Вони доречно й цікаво показують, як у таких віршах не тільки "зміст", але й форма стає носієм одверто брехливих, отож і шкідливих значень, і саме так каталізують "підсвідомість" цих безконечних любовних віршів та віршів про весну. Вони, наприклад, розкошують у зіставленні списків банальних, заялжених трафаретів, що їх такі автори мають за метафори. Наталка Білоцерківець пише у рецензії на спроби одного молодого поета:

"Іллічеві істини", звісно ж, "наближають людство до мети"; "Серп і Молот" "злились" (?) "для шастя, правди і добра", від чого (?) "шораз дзвінкішим день стає..." На жнивях ліричний герой відчуває "свій обов'язок святий" у тому, щоб... "в земні обійми (?) впасти і хоч маленьким колоском зрости"...¹⁴

Визнаний поет і герой Другої світової війни Леонід Куліш недавно опублікував чергову (-надцятую) збірку поезій; декілька молодших скористалося з цієї нагоди, щоб круто заатакувати не тільки вірші автора, але і його літературне покоління.¹⁵

Остаточний вирок, проголошений молодими поетами-критиками такої поезії, — це підступна нечесність не тільки супроти українського суспільства, але й супроти літератури і, врешті, супроти мови. Сплітаючи трафарети в пісенкових строфах і до того безнастанно усміхаючись, ці старші поети та їх послідовники намагалися прикривати жакливі обставини сорокових і п'ятдесятих років, а потім і років "застою", звихненою, виродженою поетичною мовою. Один критик дуже влучно порівнює такі зловживання поетичним словом з "потьомкінськими селами".¹⁶

Атаки молодих поетів-критиків на таку віршову продукцію не дивують: було б куди дивніше, якби таких атак сьогодні не було. Адже ця писанина трималася на поверхні літератури тільки завдяки позалітературним баченням ненормальних політичних умов у країні. В нормальному літературному процесі про її появу в літературних часописах не могло б бути й мови; вона, можливо, знаходилася б місце десь на останніх сторінках "регіональних" щоденників, фабричних одноднівок або парафіяльних бюлетенів. Але куди несподіванішими для нас є досить неприхильний тон, що в ньому дехто з молодих критиків іноді звертається до творчості "центральної" шістдесятників, які сьогодні здобули непохитні позиції на найвищих шпильях сучасної української літератури. Відразу треба підкреслити, що про будь-які застереження політично-морального характеру тут не сміє бути й згоди: молоді постійно нагадують про труднощі й навіть переслідування, що їх ті старші колеги ще так недавно зазнали, і відкрито поважають їх за громадську чесність і відвагу. Йдеться тут, мабуть, про нормальне в літературному процесі прагнення молодого покоління обгородити

й закріпити своє власне обійстя на полі літератури, особливо супроти уже забронзованих безпосередніх попередників. Саме з таким наміром виступає Микола Рябчук:

П'яний порив у майбутнє, який окрилював поезію 60-их романтичними образами і палкими, максималістськи-дерзновенними гаслами... втілений у високі громадянські і морально-етичні якості збірного, узагальненого героя... проходить тепер випробування у конкретних обставинах, у в'язкій емпіриці повсякденного побуту.¹⁷

А на іншому місці він запитує:

Та й чи такий це вже непростимий "гріх" для поета — не бути схожим ні на Драча, ні на Симоненка, ні на Ліну Костенко, ні на Б. Олійника, ні на Вінграновського, — як того багнеться [...] критикам сьогоднішньої молоді поезії, що під великим, офіційно канонізованим "іконостасом" хотіли б повибудувати такі самі, тільки меншенькі "іконостасики"?¹⁸

Віктор Остапчук відзначає, що вільний вірш молодих поетів розчарує тих читачів, які звикли до поезії, читаної у голос, із трибуни.¹⁹ Як відомо, саме така драматичність, якщо вже не "театральність", тону й пози — це помітна прикмета більшості "центрального" шістдесятників.

Цікаво, до речі, що дехто з цих старших поетів — не тільки серед "центрального", але й серед пізніх шістдесятників — останніми часами настроює свою ліру під настрої "третьої хвилі" поетів. Найновіша поезія Івана Драча, наприклад, позначена суворим обмеженням скали й деформалізацією мовлення. Звільнена строфічна структура, з натяками на експеримент, помітна в новій ліриці Ліни Костенко. Та найцікавішим є метаморфози серед молодих шістдесятників, які (як я вже згадував) сильно впливають на поезію декого з "третьої хвилі". Особливо круто й цікаво відбувається усучаснення в найновіших творах Голобородька: поет аж ніяк не відмовляється від свого славетного стилю, але значно поширює його досить вузькі межі й зміцнює філігранову кристалність, сміливо заставляючи свою музу зустрічати жорстокість, твердість, брутальність сьогоднішнього дня, міста, байдужого механізму життя. Такі в'язання дають поетові (з того, що мені доводилось бачити) незвичайно цікаві, а іноді й моторошні, справді "енгармонійні" ефекти. Наостанку слід сказати, що коли поет має силу міняти чи перестроювати себе, особливо за покликом молодших, то він показує не тільки молодіжну, життєздатну пружність м'язів, але й подиву гідну великодушність.

Такі перестроювання ліри особливо чітко підкреслюють великі, а де в чому й істотні, різниці між найновішою поезією й поезією шістдесятників, особливо "центрального". Молоді поети свідомо —

навіть у певній мірі програмово — обминають ті пастки, які іноді загрожують "центрального" шістдесятникам, при їх безперечно високій майстерності й повноцінній мистецькості. Зникає, отже, те романтичне дерзання, що його критикує М. Рябчук; зникає теж підвищений риторичний тон, що його посередньо згадує В. Остапчук. Можна від себе додати, що зникають фольклорні стилізації (шось як Нарбут в образотворчому мистецтві); зникає теж манірно-маніжний, розніжнений інфантилізм, вдавана наївність, що іноді межували з лепетанням (шось як ранній Тичина, що йому це якимсь чудом удавалося, як удавалося воно й ранньому Голобородькову); зникають протилежні міднотрубні звуки вагнерівського патосу, що іноді поєднувався з риторичними — чисто декоративними — гіперболями; зникає одверте, майже безсоромне, фліртування з читачем, особливо так званою "задушевністю". Загально беручи, багато з нової поезії — це перший в історії української літератури тихий, але не менш організований бунт проти специфічно українського *романтичного* первня, який — явно чи вкрито — годував українську поезію з кінця XVIII сторіччя.

2

Ці узагальнення, мабуть, сильно загрожені схематичністю й переяскавленням деяких деталей. Дуже бо трудно звідси схопити широке поле найновішої поезії в Україні: найтрудніше те, що карнавалова різноманітність і змінність різних віток цієї діяльності — просто калейдоскопічна. Все таки заради хоч мінімального впорядкування дальшої бесіди доведеться вибрати з цього барвистого й життєдіяного літературного ярмарку два загальні напрями, які мені здаються не тільки характерними, але й істотними. До того їх докорінна взаємна протилежність мала б визначити незвичайно широкий спектр нинішніх поетичних мовлень. Ми відразу побачимо, що ці дві вітки тісно пов'язані з розгалуженням зацікавлення нової критики, бож (як я постійно повторюю) ці поети є одночасно критиками, а критики — поетами. Ідеться про "філологічних поетів" і ту поезію, що її я вже назвав "поезією твердження".

Цікаво, до речі, що подібні два напрями запекло змагаються в сучасній американській поезії. Але завдяки гранично відмінним літературним процесам в Україні і в США, пара "традиція/новаторство" в США протилежна: "нові формалісти" (як їх тут називають) — найновіший крик моди, коли "поезія твердження" — явище вже трохи перестаріле. В Україні, звичайно, велика популярність "поезії твердження" стала взагалі можливою тільки за останніх кілька років, в той час як "філологічні поети", при всій своїй новизні й самобутності, все таки перегукуються з дуже сильною й широко розвиненою поетичною лінією в модерній українській літературі. Нинішня ситуація ускладнена ще й таким досить дивним явищем:

іноді один поет пише, і в тому самому доборі друкує, крайні приклади "філологічної поезії" й "поезії твердження"; це в американській поезії було б просто нечуваним, хоча б з тієї причини, що літературні журнали лояльно солідаризуються з одним або другим "табором".

Ігор Римарук, Василь Герасим'юк, Юрій Буряк, Геннадій Мороз (він же теж гідний представник "поезії твердження"), Михайло Каменюк, Дмитро Кремінь, не зважаючи на величезні різниці між ними, здаються мені найталановитішими представниками напряму "філологічних" поетів чи, коли хочете, "нових формалістів". Компонують вони нібито в конвенційних строфічних формах, але ці строфи часто неначе вибухають із середини в дуже плянових і обмежених деформаціях. Ці поети послуговуються римою, але їх рими здебільшого ускладнені, іноді сміливо експериментальні. Рядок у них — часто густе звукове плетиво, з "бажанівськими" гніздами приголосних. Вони відкрито, навіть загонисто, "літературні" — справді ж таки "філологічні", — ніби кидаючи виклик нездоровій в нас (та й не тільки в нас!) традиції насміхання з "книжності", "літературщини" тощо. (Пригадуємо, що Рильський мусів боронити себе й своїх колишніх друзів запевнюванням, що книги — це, врешті-решт, теж життя). Закохані в українську мову, вони вишукують незвичайні слова і будують вишукані синтаксичні структури, аж ніяк не нехтуючи розмовними ідіомами, але іноді вживаючи їх з легкою ноткою іронії. Свою "літературність" вони підкреслюють частими інтертекстуальними алюзіями, іноді дотепно замаскованими. Їхні твори — часто густі килими метафор, що вряди-годи натякають на якісь неозначені, віддалені міти. Ці метафори організовані еліптично (еліпса — дуже важливий риторичний засіб у такій поезії), з квазі-герметичними ефектами, хоч тексти покищо завжди віддзеркалюють зовнішні значення.

Щоб гідно проілюструвати цей "філологічний" напрям, наведу поезію Ігоря Римарука, що її загадкові метафори втілюють виразно політичну тему: засланий поет мріє про повернення додому; тим часом щасливіші (молодші?) колеги безтурботно нівечать ті традиції, що за них він постраждав.

Старим обрусом столу не застелим —
помислимо... і спалим, перед тим
процитувавши голосом веселим,
що навіть дим солодкий... навіть дим.

І догорить. І закортить ідилій.
І той, у кого ще хода тверда,
майне до жінки у сорочці білій,
до жінки, мовчазної, як вода.

А там, потойбіч диму безімення,
хтось катуляє через каламуть.
Так добувають душу — не прощення,
так ноги обморожені ідуть!..

Немов його чекають на весіллі,
немов луна гуде на триста сіл
і свічники, на пісню здаленілі,
ще заливають воском голий стіл.²⁰

Зупинюся на інтертекстуальних алюзіях у цьому тексті, тому що цей засіб дуже поширений у творчості "філологів". (Можна здогадуватися, що цим засобом вони намагаються утвердити процес української літератури). Мистецька ефектність цього прегарного вірша частинно здобута своєрідною мітичною атмосферою, яка зв'язана саме з інтертекстуальними алюзіями: їх присутність, до речі, дотепно підкреслена фразою "процитувавши голосом веселим". Найпомітніша алюзія, звичайно, до *Одіссеї* — до широковідомого й цитованого образу далекого диму Одіссеєвого дому — Ітаки. В такому разі, займенник "ми" може натякати на небажаних женихів Пенелопи, які самовільно й безтурботно нищать надбання відсутнього героя. А жінка, мовчазна як вода, може зображати саму Пенелопу — в цьому випадку таємничу українську Музу. Але цікавіше тут те, що ці алюзії до *Одіссеї* зв'язані з українською поезією. Йдеться про пасажі в декількох поезіях неокласиків (Зерова, Клена) з ключовими образами диму Ітаки. Ось сильна пуанта відомого сонета замученого поета Миколи Зерова "Капнос тес патрідос" (Дим твоєї батьківщини):

І ти промовиш з почуттям легким:
— Там цілиною йдуть леміш і рало.
— Там зноситься Ітаки синій дим.²¹

Зауважимо, що подібність підкреслена п'ятистопним ямбом. Теж чутно відгомони між рядками "Процитувавши голосом веселим" та "І ти промовиш з почуттям легким". Але привітний дім батьківщини став у Римарука деструктивним, їдким; просто сама напрошується аналіза "політичної підсвідомости" цього вірша.

Римаруків текст теж викликає віддаленіші ремінісценції ключових символів Григорія Сковороди — обрус і стіл, дим, свічники. Цей інтертекст дозволив би на інтерпретацію, що основана на парі "ідилії" й "каламуть", елементи якої розділяє "диму безімення". Можна, до речі, зауважити, що розгортання цієї інтерпретації не вийшло б на користь сквородинського метафізичного дуалізму. І, врешті, можна згадати й третій інтертекстуальний ряд —

фолкльорні звичаї "обнови" до весілля або після похорону — в цьому випадку, звичайно, обнови фальшивої.

Наступна поезія — Миколи Мірошніченка — це приклад сміливого словесного й звукового експерименту, що здалеку нагадує техніку Марини Цветаєвої або ранньої Емми Андіївської. Важливо, що навіть у такому експерименті автор не відмовляється від зовнішньо кодованих значень, що натякають на мітичність: у вірші помітний *зворотний* хід Овідієвої метаморфози:

Дариво сонячне,
дерево суничне,
соком звисочене,
трикольоросиничне!
Щедрою родістю
рід проголошуй,
стань мені радістю,
що приголомшує...
Скоро скори мене
віттям і коренем,
ще й уяскри мене
карими кораами.
Будем два дерева
соком звисочені,
будем два дарива
розлого-сонячні.²²

На протилежному полюсі до такої інтенсивно "опоетизованої" поезії знаходимо поезію цілком звільнену, неформальну, "поезію твердження". Таку поезію в Україні пишуть здебільшого дуже молоді автори, хоч подібну техніку зустрічаємо вже в творах пізніх 60-их років, особливо у Василя Рубана та Миколи Холодного. Найактивніші в нинішній групі "поезії твердження" — Олександр Гриценко, Віктор Неборак, Олександр Ірванець, Іван Малкович, Наталка Білоцерківець. Це дуже продуктивне й досить голосне товариство; наймолодші поети, — ті, що дебютували 1988 року, — намагаються, як видно, включитися в цей рух.

Подібно до західних постмодерністичних поетів 60-их та 70-их років, ці молоді автори культивують фрагменти шоденного життя — мимолетні моменти, незначні епізоди, мнимі почування. Вони цілком навмисне суворо обмежують свій світ, уважно обминаючи високу "поетикальність", з одного боку, а з другого — грандіозні історичні чи політичні теми. Політики, проте, в них багато, особливо коли вони звертаються до гумору — не так витончено іронічного, як у "філологів", а скоріше одвертого, іноді визивно саркастичного. Натомість у своїх ліричних настроях дехто з них осягає філігранової витонченості (Малкович, наприклад), навіваючи глибокі екзистенціальні значення майже непомітними мовними порухами. Вони

нехтують вишуканою поетичною образністю, бо це ж "поетикальність", "філологія", "літературщина"; та проте часто одна-єдина метафора або навіть ескіз метафори — іноді при кінці тексту — раптом розвіває ілюзію буденности і злегка натякає на інші, казкові чи мітичні, сфери.

Носієм поезії як такої в цих текстах — тобто, поетичности, але ніколи не "поетикальності" — буває тон мовлення, синтакса, лексичний матеріал. Тон — найчастіше спокійно розповідний, щоб передати *образ* живої мови. Звичайні, "сірі" слова складають лексичний корпус тексту, але такі слова, завдяки синтаксичній маніпуляції, дуже часто стають своєрідно магічними, "відчуженими". (Взагалі у ліричних фазах такі поети намагаються віднайти таємничість у звичайному — таємничість звичайного — звичайних слів, звичайних переживань, звичайних подій, звичайних предметів).

Зайво підкреслювати, що в такому тексті поет мусить якнайсуворіше контролювати мовний матеріал. Коли в ранішому, модерністичному верлібрі текстом керувала майже виключно система поетичних образів, то в такому постмодерністичному вільному вірші відносно обмеження поетичної образности відбирає від поета навіть і ці координати: один неначе незначний промах, і поет залишається з клаптиком беззартісної прози в руках.

У наступному тексті ніяких таких промахів не відбулося. Поезія Клавдії Корецької трохи нагадує Патрицію Килину або раннього Голобородька, але вона сучасніша в тому, що таки справді відмовляється від усякої "поетикальності":

Баба моя Олександра
сидить біля запічка —
до неї туляться пузаті горнята,
і макітра глиняним слухом
ловить бабині мислі.
А бабині мислі та все про роботу:
"Треба картоплю сполоти,
подоїти корову
і трохи соняшнику повернути голову,
бо він не встигає за сонцем".
Я стою біля печі
і так мені світло,
ніби сидить на лаві
не баба, а призахідне сонце.²³

Названня бабиного імени закоренює її в буденність, надаючи безпосередньої актуальности. Та проте саме ім'я "Олександра" якось не підходить до хліборобської стихії. Його своєрідно "візантійська" монументальність навіть трохи віддаляє, відчужує постать

баби. Отже, вже в першому рядку маємо одночасно ефект прямої безпосередності та витончений ефект своєрідного відчуження. Ця пара протилежностей стає тематичною основою решти тексту. І ось звичайна макітра (навіть у самому слові скривається гумор щоденності) виявляється якимсь дивним радаром чи тарілковидною антеною, яка ловить не тільки звуки, але й мислі. Пара "безпосередність/відчуження" найсильніше втілена в каталозі прозаїчних бабиних робіт: баба мусить не тільки сполоти картоплю та подоїти корову, але й виконати цілком магічне завдання. Майже непомітно стара селянка стає мітичною, хтонічною поstattю: злиття її могутнього тіла з сонцем у пуанті тексту — це вже тільки висновок і наслідок того, що проходило через цілий текст, починаючи з першого рядка. Як бачимо, метафор *як таких* у тексті немає. Мистецьке напруження розвивається у підкреслено спокійній, погідній розповіді — у рівному розповідному тоні, з уважно прихованою, але не менш активною ритмічністю. Саме цей тон розповіді, разом із прозаїчним елементом пари, який творить тло і контекст для елементу мітичності — це та енергія, яка надає бабиному мітичному перетворенню (тихій бабиній апотеозі) в уяві дитини *автентичної* поетичності, своєрідної поетичної епічності.

Хоч більшість таких "поезій твердження" писана верлібром, іноді ці поети звертаються до строфічних структур, метричного ритму й рим. Так пише, наприклад, Станіслав Чернілевський — трохи старший серед молодих, але репресований під час "застою" і до останніх років фактично невідомий. Недаром дехто вважає його за лідера серед "поетів твердження": він безпощадно оголює свої строфи від хоча б найменшого сліду не тільки "поетикальності", але й поетичності, піддаючи в них суспільні й культурні явища іронічній, а то й саркастичній критиці. Форми його строф програмово функціональні, а навіть про будь-які натяки на поетичну образність немає в нього й мови.

Чернілевський, а вже особливо його молодші колеги, застосовують формальні засоби наскільки можна неформально — майже як пародію не тільки на "філологічну" віртуозність, але на поетичну форму як таку. Майстри такої техніки, до речі, траплялися, і ще досі трапляються, серед польських модерністів; маю на увазі передовсім Константи Ільдефонса Галчинського. В нашій літературі вона іноді помітна в Семенка і в його запеклого ворога Валеріяна Поліщука. Звичайна річ, що найчастіше, але ніяк не завжди, тематична форма таких віршів — сатира або й сарказм. Ось дві строфи з твору Віктора Неборака в явно цілком іншому ключі від тексту Клавдії Корецької, але все ще в рамках "поезії твердження":

І джинси носитиму до дірок,
І каркатиму на моди новітні.

Я буду, певно, останнім на світі,
Хто знатиме, що таке справжній "рок".

Списавши віршів ось отакий стос,
За мемуари візьмусь потроху.
В них воскресу я нашу епоху!
(Якщо лиш мене не вхопить склероз).²⁴

Як видно хоча б з наведених тут прикладів, в загальному обширі "поезії твердження" є страшенно багато всяких поділів та підподілів — від грайливо сатиричного Віктора Неборака до темніше саркастичного Олександра Гриценка, від своєрідної мініатюрної епіки Клавдії Корецької до майже вишептаной особистої лірики Івана Малковича. (Можна навіть сказати, що всі ці поети об'єднані тільки тими рисами, які їх відрізняють від поетів-"філологів"). Одна з таких меж поділяє поетів на "міських" і "сільських", як це видно з двох вишенаведених прикладів. Цей поділ, звісно, зв'язаний із розмовами про профіль читача української поезії, що про них згадано у першій частині статті. Але "сільські поети" не коче пишуть для селянського читача, як це хотів би бачити Володимир Базилевський. Багато з них, як ось Клавдія Корецька, вживає "сільське" мовлення і фольклорні теми для високих і дуже складних мистецьких завдань. Наталка Білоцерківець, глашатай "міських" поетів, не упустила з ока цієї обставини: вона відсилає таких "сільських" поетів до "філологів", називаючи обидві ці групи поетами елітарними. Не зважаючи на їх обдарованість та важливе місце в літературному процесі, пише Білоцерківець, вони нехтують молодим міським читачем і тому швидко втрачають читачів не тільки своєї власної поезії але й, посередніше, української поезії взагалі.²⁵

І справді, в середовищі "поетів твердження" є декілька таких, які послідовно пишуть для молодого жителя міста, його власним мовленням, включаючи патуа. Так пише, наприклад, Олександр Гриченко, і навіть радить іншим так писати. Ось уривок з довшого твору з іронічним заголовком "Мовознавство":

а хлопці гоцають до рання
під бездуховний "модерн токінг"
начхати їм на існування
Антоничевих строф високих

а може друже разик зважиш
свою літературну гордість
а може ти іще розмажеш
сльозу розчулення по морді

поезію щонайвищоку
звідкіль черпати як не з того
немальовничого потоку
замутненого та живого

від "Слова" аж до Воробйова
від техінструкції до мату
*і позичаєш тую мову
в свою чудову пребагату*²⁶

Тут особливо цікаве застосування інтертексту — майже протилежне до Римарукового. Поперше, маємо вже не алюзію, а пряму цитату, ще й до того виділену чорним шрифтом. Подруге, ця цитата — далека від навівання мітів чи тому подібних витончених поетичних завдань — саркастично ставить під знак питання "поезію щонайвищоку", не кажучи вже про "чудову й пребагату мову". Щоб краще зрозуміти Гриценків іронічний намір, я наведу трохи оригінального контексту двох останніх рядків:

Як до чужої прийдеши мови
.....
Одна в них спільна чути нитка
від давнини і по сьогодні.
І позичаєш тую мову
в свою — чудову, пребагату.
А все знаходить це основу
у силі пролетаріату.

Це рядки з Тичининою, вже калічного, вірша "Чуття єдиної родини". Як бачимо, тут контекст оригіналу інтертексту допомагає нам прочитати даний текст.

Наталка Білоцерківець називає таку поезію "рок поезія" і цікаво висновує, що вона для жителя міста задовольняє ті самі духовні потреби, що фольклористична поезія для сільського читача.²⁷ Як би там не було, популярна, міська культура — сама собою дуже сильний ідеологічний засіб — приходиться до української молоді через Москву, російською мовою. Як відомо, імперіалістичний тероризм центру не допускав до того, щоб українська периферія розгорнула власну міську культуру; дехто з молодих поетів, як видно, розуміє велику політично-суспільну важливість цієї прогалини в структурі національної культури, і намагається якимось чином зарадити.

Один дуже цікавий наслідок цих намагань — це досить уже поширене явище українських "бардів" і політичного кабаре (який відіграв таку важливу роль і в політичній культурі Німеччини ранніх

тридцятих років, і в політичному кліматі США середини шістдесятих). Андрій Панчишин, Тарас Чубай (син поета Григорія), Віктор Морозов, які належать до львівської групи "Не журисть",²⁸ та Юрій Покальчук, — мабуть, найпомітніші серед цих нових трубадурів. Мені особливо сподобалися ті пісні Панчишина, що в них він користується львівським передвоєнним патуа й іноді звучить трохи як наш Бабай. Хоч я слідкую за новою українською "поезією твердження" з якнайбільшим зацікавленням (не зважаючи на те, що мені особисто куди кривніша поезія "філологів"), все таки бачу декілька серйозних небезпек, які на них, а вже особливо на наймолодших серед них, чигають. Коли ця поезія дуже добра, коли вона вповні втілює свій естетичний об'єкт, тоді її наївність і простота — це тільки *вдавана* наївність, *образ* простоти, отже складна літературна гра.

На Заході, а особливо в США, де "поезія твердження" щось до кінця 70-их років була просто-напросто обов'язковою, якщо початківець хотів узагалі будь-де друкуватися, така поезія — це до краю витончена, софістикована справа, з міцно закорененою традицією, починаючи від Волта Вітмана, через Вільяма Карльоса Вільямса, до Дейвіда Ігнатова, раннього Марка Странда, Роберта Крілі чи навіть найтруднішого сьогодні американського поета Джона Ашбері, в якого є виразні сліди цієї традиції. І що теж дуже важливо, протилежна до них традиція інтенсивно "поетикальних" поетів (окреслення "філологічний" в американській літературі було б недоречним), таких як Емілі Дікінсон, Воллес Стівенс, Делмор Шварц, Рандалл Джарелл, ранній Роберт Ловелл, а в наші дні — Джеймс Меррілл та вже згадані наймолодші "нові формалісти", діє супроти тих "поетів твердження" як діалектичний негатив, посередньо збагачуючи їх напруженням енергії протилежності.

Наймоладші українські поети не завжди зберігають такі складні упосереднення. Іноді здається, що вони йдуть прямо з середньо-шкільного підручника літератури до спроб безпосередньо передати письмом голос діда, батька, дядька чи, врешті, свій власний. У цьому контексті краще розуміємо вищецитовану Римарукову заувагу про зусилля школярських розумувань. І отже, дехто з цих поетів не в силі обминути вже тут згадуваної пастки, що її сама собою "поезія твердження" наставляє на необережних: аж надто часто читач одержує шматок соцреалістичної прози з нашвидку приклеєною моралізаторською кінцівкою. Та проте слід знову повторити, що найкращі з таких поезій — мистецьки справді високоякісні.

Одна з причин сковзань з високих мистецьких шпилів серед "поетів твердження" вмурована в основу такої поезії і сама собою є вельми похвальна річ. Людмила Таран пише про "наступальне переборення «псевдокрасивостей», декламаційних парадних жестів... Так виникає потреба у все дальшому художньому освоєнні

нових пластів життя. Буденне, непомітне, начебто незначне — зробити фактом поезії”.²⁹ М. Рябчук міркує подібно: в факті такої поезії “з’являється протиставлення земної «фактуальності», повнокровності реального життя і — вторинності поезії, її словесно-образної умовності, що розуміється як несправжність, ерзацність”.³⁰

У Рябчуковому реченні, де автор натякає на бажання поетів просто-напросто перекласти поезію з Лотманової вторинної системи моделювання на “природну мову”, дуже чітко вписана небезпека, яка ховається в цих самих собою благодійних відштовхуваннях від ранішої поетичної традиції в сучасній радянській літературі. Тон нагальности, наполегливості, “потреби хвилини” (що проти них, в раніше наведеній цитаті, виступав сам М. Рябчук) може збити з толку ентузіастичних наймолодших поетів. Адже рани, що їх розбандажувала гласність, такі глибокі — і про цей біль треба сказати негайно; адже недовіра до всього, що її розгнуздаła хвилина, така настирлива — і про неї треба сказати тепер таки, поки ще не пізно, поки ще можна говорити, — що дехто з молодих може вважати посередність мистецтва *як такого* позою, штучністю, злою вірою. А це, звичайно, може привести їх поезію повним колом назад до соцреалістичного *псевдотвердження*, що вони його так поборюють, не зважаючи на протилежні, себто здорові, етичні основи такої естетики. Очевидна річ, що все це повертає нас до питань, порушених у полеміці, про яку згадую у першій частині статті.

Біль і недовіра справді відчутні скрізь у поезії молодих — не тільки “поетів твердження”, але й у “філологічних поетів”. Ці поети самі признаються до того, що їх творчий світогляд, — той, що закодований у текстах, — має мало з молодіжного ентузіазму і з твердої віри в майбутнє. Ніхто з них не співає гимнів гласності й перебудові.

Цікаво, що вони мають дуже сильне відчуття збірности, груповості: в цьому випадку, “ми” не як людство, “ми” не як народ (хоч такі “ми” в них, звісно, теж бувають), а “ми” як покоління. Це “ми” — не революційне покоління двадцятих років і, певна річ, не революційне покоління націоналізму тридцятих років, як цей займенник застосований у поезії, наприклад, Олега Ольжича. Скоріше це “ми” подібне до студентів-богемістів післявоєнного паризького Монмартру, які теж переживали зневіру близьким минулим і непевність за близьке майбутнє. Ось строфа дуже талановитого поета Юрія Андруховича:

на цьому світі стільки ірреального
шукаємо тверду земну основу
грудневе пиво біля кафедрального
і сірий день мугиче боса-нову³¹

Але навіть інтимно-особисті вірші часто-густо затінені пригнобленням і тривогою. Ось строфа з іншого вірша Ю. Андруховича про вечірню прогулянку з маленькою донечкою:

і це смеркання — лагідне й глибоке...
Вона біжить, і їй чотири роки.
І я услід їй тягнуся рукою,
і чим я заслоню, і як загою?..³²

Зовсім не дивно, отже, що в такому почуттєвому кліматі поети воліють теми інтроспекції, тривожних запитань, сумніву: переважають мотиви відсутності, духовної недостачі, порожнечі. Кілька рядків із зворушливого вірша Віктора Остапчука "Акварель з червоними човнами":

На безбарвному вітрі німіють покинуті гнізда.
На залізному вітрі тріпочуть дощі запізнілі.
Відпливають червоні човни до безбожного міста,
У зневірену землю лягають плоди Perezрілі.

.....
...Відпливають червоні човни, залишаючи пустку.³³

"Безбарвному", "покинуті", "запізнілі", "безбожного", "зневірену", "перезрілі" ("без-", "без-", "зне-") — ось серія негативних епітетів, що на їх снасті споруджено рядки. А ключеве дієслово "відпливають" має префікс "від-". Ці слова вмішені в якусь просто немилосердну чергу паралельно побудованих фраз, які б'ють об наші почування, як невблаганний приплив ночі.

Тут уже згадувані сатира, сарказм, "чорний гумор" мають служити молодим душам за оборонну стіну перед цими невблаганними припливами розпачу, гордо висміюючи те, що цей розпач спричиняє. Анатолій Кичинський, наприклад, написав сильну поезію "Автопортрет у протигазі", що відразу нагадує сатиричне мистецтво німецького експресіонізму. На масковому балі (що виступає тут як перевтілення середньовічного-готичного топоса пиру в час чуми), гості носять маски (що є інтегральною частиною топоса). Нове тут те, що ці маски — протигази. Читач дуже скоро висноує, що функція цих протигазів — не тільки оборонити гостей ще на одну-дві хвилини від затруєного (чорнобильського?) повітря, але — і це важливіше — сховати їх один від одного, захистити від смертельної атмосфери людського лицемірства й злої волі. "Ну, а я? — неначе запитує в кінці твору ліричний герой. — Я ж теж у протигазі". Адже тут — тотальна маскарада, отже небезпечно бути інакшим. І вкінці, чи не найнебезпечніше маскувати своє обличчя не тільки від інших людей, але й від себе самого?³⁴ Цікаво, що

інтертекст у цій поезії образотворчий — відомі сатиричні графічні твори Джорджа Гроша. Критик, що відчитує "політичну підсвідомість" текстів, відмітить тут теж драматичний твір Олександра Пушкіна "Пир під час чуми".

Подібні апокаліптичні мотиви у поезії молодих часто-густо пов'язані з трагедією Чорнобиля, як про це недавно писала на цих сторінках Лариса Онишкевич. Пізній шістдесятник і сьогодні активний поет Богдан Стельмах написав дуже добрий сатиричний вірш про старого гончаря з дивним іменем Пігмаліон. Одного дня він вирішує виліпити — замість звичніших для нього горщиків, макітер чи глиняних іграшок — ряд нуклеарних реакторів і понести їх на базар. Його жінка, з неменш дивним іменем Галатея, трохи стурбована поведінкою старого: адже читач здогадується, що вже хоча б завдяки своєму імені вона добре знає, що коли старий щось загадає, то він доведе навіть трудну справу до кінця.

"Щось ти, Пігмаліоне, наче сьогодні не теє..."

"Теє сьогодні я, теє, любя моя Галатеє".

Винесла жінка дядькові термос боршу на базар,
Бачить — стоїть, не купується атомний дядьків товар.

"Щось ти сьогодні не теє, любий Пігмаліоне,
Ліпше ліпив би й далі горщики під вазони".

"Люба моя Галатеє, горщики — штука нехитра.

Ні соловейко, ні півник, ні баранець, ні макітра.

Штука — таке, що й не свисне і маку в ньому не втреш,

А є! — мовчить і нагадує, що ти з його ласки живеш".³⁵

Мотиви трагедії Чорнобиля іноді поширюються на дуже актуальні сьогодні проблеми екології взагалі. А це, своєю чергою, дозволяє поетам атакувати технологію (що поети люблять робити ще з часів романтизму) чи, точніше, байдужість та аморальність технологічної доби. Ось Оксана Пахльовська пише:

Вже Джотто — не художник, а супутник.

Вже навіть десь комп'ютер — диригент.

І з кожним днем все легше нам забути
останню з найпрекрасніших легенд.

Все миготить. Всьому немає ліку.

А небо знову тихне на зорі.

І ми — поети атомного віку —
останні трубадури на землі.³⁶

Як можна сподіватися, поети присвячують багато уваги глас-

ності й перебудові, що декого з них переродила, декого відродила, а декого — таки народила. Але у противагу до ентузіазму, що так бадьоро лунає у статтях і виступах, поети в своїх творах висловлюються значно критичніше. Та, на жаль, вряди-годи дехто з них трактує диявольськи складні питання нашого дня таки досить поверхово й банально; враховуючи безпосередній біль і образу, що їх вони, а чи їх батьки, зазнали, все таки хочеться запитати: скільки сотень віршів можна, врешті-решт, написати про донощиків, графоманів і ділків, які раптом стали великими демократами та репетують про свободу творчості? Нині ця тема стала вже рутинною, автоматизованою, та проте вона не те, що не сходить із сторінок журналів, а навпаки — неначе з дня на день зростає. Куди цікавіша тема — своєрідні "реабілітації в поезії" замучених і репресованих поетів. До них належить, наприклад, декілька віршів, що присвячені пам'яті Євгена Плужника. Це особливо цікаво, бо цей поет, мабуть, є одним із найбезпосередніших предтеч нинішньої "третьої хвили". Раніше наведений вірш І. Римарука, який віддає шану узагальненому й анонімному поетові-героєві — ще один дуже добрий приклад цієї тематичної вітки, що її можливість слід завдячувати гласності.

Гласність теж відкрила молодим поетам значно важливіше тематичне русло, давши їм нагоду втілити в мову почуття патріотизму. Ці почуття своєю пристрастю й безпосередністю, мабуть, найочайдушніші в історії української літератури: сьогодні ж бо в них уже немає ні сліду упосередженості й розводненості всякими сторонніми "чуттями єдиної родини" або інтернаціоналізмом із комінтернівського благословення, що іноді траплялося у творах навіть гарячих поетів-патріотів двадцятих років. Натомість у молодих поетів зустрічаємо шокрок спроби поетичного визначення батьківщини: питання що таке батьківщина, що таке Україна — стають глибокими особистими переживаннями, неначе це твори емігрантів. Це таки справді трагічно, що такі визначення стають тривожними питаннями, що вони так дуже потрібні, що імперіялістичний тероризм так докорінно захитав певність молодої людини своєї власної ідентичності, яка не може не включати власну національність. А до того такі спроби визначення своєї нації, себто самовизначення, аж ніяк не підносять нас на дусі. Вже цитований тут Богдан Стельмах, наприклад, пише:

І заросли недобудови,
Сама трава.
Сумні слова пісень, братове,
Іржа вкрива.³⁷

Варто звернути увагу на історичну форму слова "братове" в цій

...Страшний мисливець вийде знов на лови.
В єдину сітку всіх птахів згребе.

Раби — це нація,
котра не має Слова.
Тому й не зможе захистить себе.⁴⁰

Не було б перебільшенням сказати, що десятки поезій з 1988 року присвячені темі небезпеки, яка тепер загрожує українській мові. Дуже характерне й те, що багато поезій оспівує велич і красу мови *як такої*. Особливо ім'я поезії святиться як єдине спасіння — єдине кохання, що ніколи не зрадить.

Новий дух одвертості відкрив нове й досить несподіване тематичне русло в поезії радянської України — поезію про духовне життя (навіть іноді близьку до містики) і відкрито релігійну поезію. Правда, дехто з молодих поетів привітав Тисячоріччя закидом, що християнство знищило поганську віру, яка була єдино українською; в цьому, до речі, можна вбачати відгомін деяких екстремних середовищ руху спротиву у прибалтійських республіках. Та проте значно більше авторів пішло менш ексцентричним шляхом, кидаючи анатему гуманізму на нових варварів імперіялістичного тероризму, які нищили церкви по селах і містах. Наприклад, Валентин Бендюг написав чудову маленьку поему про німого дзвонаря, що помирає, коли влада замикає його церкву.⁴¹

Наведу повністю вірш Геннадія Мороза. Я певний, що він один із двох-трьох найкращих віршів серед тих, що мені пощастило прочитати різними мовами 1988 року. Цитую вірш не для того, щоб довести якесь припущення або щоб аналізувати, а просто для приємності його процитувати і закінчити ним цю розмову про молодих поетів радянської України.

Як ви зоветесь, дорого в куфаєчці грудня,
Хутір забутий, замшіла каплиця пуста?
Холодно господу. Холодно богу... А людям?
От і пішли. І забули. Не зняли з хреста.

Сміття — ошую, сувій павутиння — одесну.
З космосу глянути — і просльозитись: краса!
Може, воскреснуть? А справді, узять і воскреснуть.
Тільки навіщо? Для кого отут воскресать?

Бабо в могилі і вірі, на самому споді,
В хусточці білій і чорних, як поле, роках,
Правду казали ви: все у руках у господніх,
Все, починаючи з цвяхів, у бога в руках.⁴²

Я не тільки навчився відрізняти обидвох Остапчуків, Герасимчука й Герасим'юка, Кременя й Каменюка, але й встиг навчитися шанувати багато з їх поетичної творчості. Встиг навіть дещо полюбити. В час перебудови найкращі з цих поетів з основ перебудовують українську радянську поезію. Моєю особистою, глибоко життєвою турботою є майбутнє цієї нової побудови: щоб вона не тільки вціліла, але й росла вгору; щоб її знову не зруйнував заржавілий лом імперіялістичного тероризму. А тепер сумлінно роблю записки до моєї наступної статті про нову поезію 1989 року. Сподіваюся, що зможу назвати її "Бо в нас багато часу".

1. "Художній образ перебудови окреслюється", *Літературна Україна*, ч. 12, 24 березня 1988.

2. Наталка Білоцерківець, "Конфіденційна розмова", *Жовтень*, ч. 3, березень 1988, стор. 120.

3. Микола Рябчук, "Імітація — та ще й яка!", *Жовтень*, ч. 7, липень 1988, стор. 122.

4. Л. Герасимчук, "Критика на рубежах сьогодення", *Прапор*, ч. 1, січень 1986, стор. 161.

5. Оксана Забужко, "Культура і традиція", *Прапор*, ч. 3, березень 1988, стор. 157-168.

6. Валерій Ілля, "Вільний вірш — від чого він вільний?", *Вітчизна*, ч. 7, липень 1987, стор. 156.

7. Людмила Таран, "Тенденції і парадокси", *Жовтень*, ч. 3, березень 1988, стор. 126.

8. Див., наприклад, різні погляди молодших критиків у статті "Художній образ перебудови...".

9. Василь Івашків, "З позиції життєутвердження", *Жовтень*, ч. 7, липень 1988, стор. 119-120.

10. Людмила Таран, "Художній час — час людини", *Жовтень*, ч. 1, січень 1988, стор. 101-106. Позаминулого року вийшла в США важлива праця: Richard Jackson, *THE DISMANTLING OF TIME IN CONTEMPORARY POETRY*. Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 1988.

11. "Художній образ перебудови..."

12. Там же.

13. М. Рябчук, стор. 124.

14. Н. Білоцерківець, стор. 120.

15. Див., наприклад, Лада Федоровська, "«Комусь іздасться оте пи-сання?»." *Жовтень*, ч. 6, червень 1988, стор. 118-121.

16. Наталя Околітенко, "Поспіваймо, пограймося... або Потьомкінські села в поезії", *Вітчизна*, ч. 11, листопад 1988, стор. 184-185. Це ще одна нега-тивна рецензія на збірку Леоніда Куліша.

17. Микола Рябчук, *Потреба слова* (Київ: "Радянський письменник", 1985), стор. 170. Цитовано за Л. Таран, "Тенденції і парадокси", стор. 126.

18. М. Рябчук, "Імітація — та ще й яка!", стор. 124.
19. Віктор Остапчук, "З тернового поля життя", *Жовтень*, ч. 5, травень 1988, стор. 121.
20. Ігор Римарук, "Переступний вік", *Вітчизна*, ч. 3, березень 1988, стор. 6.
21. Микола Зеров, *Соннетаріум* (Берхтесгаден: Орлик, 1948), стор. 61.
22. Микола Мірошниченко, *Літературна Україна*, ч. 15, 14 квітня 1988.
23. Клавдія Корецька, "Із книжки «Час пік»", *Жовтень*, ч. 4, квітень 1988, стор. 11.
24. Цитовано за рецензією Н. Білоцерківець, стор. 121.
25. Там же, стор. 123.
26. Олександр Гриценко, "Серед тупоту ніг: Мовознавство", *Вітчизна*, ч. 5, травень 1988, стор. 10. Рядки, виділені чорним шрифтом, взяті з вірша Павла Тичини "Чуття єдиної родини", *Твори в шести томах*, том 1, (Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1961), стор. 261-262.
27. Н. Білоцерківець, стор. 123.
28. Див. *Сучасність*, ч. 11, 1988, стор. 82.
29. Л. Таран, "Тенденції і парадокси", стор. 125.
30. М. Рябчук, *Потреба слова*, стор. 54-55. Цитовано: Л. Таран, "Тенденції і парадокси", стор. 125.
31. Юрій Андрухович, "Напруга русла: Етюд з воронами", *Вітчизна*, ч. 11, листопад 1988, стор. 17.
32. Там же, стор. 15.
33. Віктор Остапчук, "Акварель з червоними човнами", *Жовтень*, ч. 12, грудень 1988, стор. 10.
34. Анатолій Кичинський, "Автопортрет у протигазі", *Жовтень*, ч. 9, вересень 1988, стор. 2.
35. Богдан Стельмах, "Виліпив дядько...", *Жовтень*, ч. 6, червень 1988, стор. 3.
36. Оксана Пахльовська, "Танець над проваллям", *Жовтень*, ч. 11, листопад 1988, стор. 2.
37. Б. Стельмах, "Жаль", стор. 4.
38. Валерій Герасимчук, "Русь", *Жовтень*, ч. 12, грудень 1988, стор. 8.
39. Любов Горбенко, "Розпитуючи дорогу", *Жовтень*, ч. 7, липень 1988, стор. 6.
40. О. Пахльовська, стор. 4.
41. Валентин Бендюг, "Старий дзвонар", *Жовтень*, ч. 9, вересень 1988, стор. 12.
42. Геннадій Мороз, "Перший приморозок", *Вітчизна*, ч. 12, грудень 1988, стор. 5.

ДВА ОБЛИЧЧЯ ГЛАСНОСТИ

Борис Шнайдер

Україна глухо волновалась.
(О. Пушкін, "Полтава")

Гласність має, звичайно, різні прояви. В більш-менш узагальненому вигляді можна б, гадаю, принаймні стосовно до літератури, говорити про два типи гласности, які виразно склались сьогодні: загальновідому, офіційну чи напівофіційну, і маловідому, незалежну, незв'язану.

Феномен полягає в їх протистоянні, ізолюваності співіснування. Лінії їх, як правило, не перетинаються, рівнобіжні, але й неоднакові: перша, суцільна, — добре видима, друга — пунктирна, проглядається слабо, і тому, на мій погляд, потребує ширшого освітлення і більш поглибленого розгляду. Тим більше, що на Україні того не тільки не роблять, але й намагаються другу гласність затушувати. Перша взагалі створила навколо своєї нещасної посестри змову мовчання.

Спочатку, однак, кілька слів про першу.

Важко сказати, коли і де вона справді офіційна, а коли більш вільна, але що вона певною мірою стримана, має свої табу, недостатньо відкрита — в тому навряд чи може бути сумнів. і, що найприкріше, — тут найбільше мертві хапають живих, тут з особливими труднощами звільняються від усталених мітів і стереотипів.

На недавньому пленумі правління Спілки письменників чимало звучало аж надто знайомих закликань про непорушність методології, про поспіль соціалістичної ідеї клясичної літератури, утверджувалась дивна монополія на прогресивність.

Не так давно два поважні відомі критики виступили на одній і тій же сторінці *Літературної України* з обговоренням поезій Талалая, висунутого на здобуття Шевченківської премії. Звертає на себе увагу співпадіння одного твердження. На думку Леоніда Новиченка, справжня поезія завжди життєствердна. Анатолій Макаров закидає сучасній поезії надто похмуру тональність і закликає її до ідилії і радощів життя. Хто може сумніватися, що такий високий знавець літератури, як Л. Новиченко, не знав, приміром, 66-го сонета В. Шекспіра "Я кличу смерть", "Айстер" О. Олеса, віршів С. Надсона і

Доповідь виголошена на 8-ій річній конференції Українського дослідного центру в Іллінойському університеті (США) "Гласність, перебудова і Україна", що відбулася 19—24 червня 1989 р.

багатьох інших творів та імен на спростування своєї думки? Знав, звісно. Чому ж пише таке? Сила інерції, привид обов'язкової соцреалістичної оптимістичности, може потреба її гальванізації за сучасних умов, оскільки наполягають обидва.

Зв'язаність цього типу гласности засвідчує відома особливість, яку називають, звичайно, в числі так званих парадоксів. Найгостріші виступи переносилися в російську пресу. Так було, приміром, зі статтями Володимира Яворівського і Володимира Дрозда в *Литературной газете*. Чорнобиль — трагедія дантівсько-шекспірівських масштабів — довго чекав на рідні свої сторінки. Юрій Щербак публікував репортажі в Москві і був кореспондентом тої ж *Литературной газети*. Перший драматичний твір про Чорнобиль був російський — "Саркофаг" В. Губарева, він обходив сцени світу, аж до Японії, з тою ж дивною впертістю, однак, оминав театр український. Роман В. Яворівського "Марія з полином в кінці століття" друкувався спочатку уривками в *Литературной газете*, тоді повністю в журналі *Дружба народів*, а потім вже у *Вітчизні*, дарма що автор є заступником її редактора. Рідко хто не обурювався несправедливістю щодо долі *Собору* Олеса Гончара. Та з тою ж невідхильністю він уперше через два десятиріччя виданий був у Москві, російською мовою, не вдома, не мовою рідною.

Обмежувальний аспект дає себе знати у процесі повернення так званих "призабутих". Їх намагаються якось "совєтизувати", всіяко "виправдовують", "підтягують". Простора передмова Павла Федченка до куцої публікації раннього Володимира Винниченка у *Кисві* (ч. 12, 1987) є вимірюванням письменника ортодоксальною ідеологією з твердженням навіть про справедливість його трагічної долі. В цьому процесі залишаються свої табу, які стосуються, зокрема, репресованих у брежнєвські часи.

Завуженість дихання відчувається і в художніх творах. У поемі Бориса Олійника "Пришестя" сказані сильні і необхідні слова про горе народне, а страдницький образ Христа є вже прикметним для нашої літератури. Та несподівано ідилічний фінал приголомшує невідповідністю атмосфері поеми, асоціацією теперішніх часів з Христовим пришестям ("Слава Йсу, відвар'ювало лихо і засвітало в рідній стороні").¹ Видно, і тут дають себе знати все ті ж соцреалістичні нормативи, зв'язують, порушують органічність розповіді. До речі, те саме спостерігається, наприклад, в нашумілих *Дітях Арбату* Анатолія Рибаківа або *Білих шатах* Володимира Дудінцева, де щасливі фінали буквально пришиті білими нитками.

Відомо, що в найбільш, либонь, широко обговорюваному, вирішальному для розвитку літератури мовному питанні практичні наслідки ще дуже далекі від розмаху дебатів.

За таких умов друга гласність набуває особливого значення і заслуговує на пильну увагу, хоча нею не користується. Знають її

надто мало, її шлях до читача вкрай утруднений. Йдеться про так звані *неформальні*, а радше незалежні видання, такі як *Український вісник*, *Кафедра*, *Євшан-зілля*, *Пороги* та інші. Видаються вони в дуже важких умовах — без фінансування, без поліграфічної бази і можливостей нормального розповсюдження. Все тримається на самовідданих ентузіястах, які несхильно несуть свій хрест. У світі ж бо цієї гласности здобуваються на хліб не офіційними редакторськими або науковими посадами. Тут вчені філологи і здібні публіцисти працюють кочегарами, а критики й поети — столярами... Та ще й під "всевидашим оком", яке не спускає з них свого недремного погляду: час від часу їх сіпають, викликають, попереджують, конфіскують рукописи. Видання, проте, виходять напрочуд, як для таких умов праці, різноманітні — матеріали архівні, документальні, історичні, мистецькі, публіцистика, проза, поезія, спогади, хроніка, репродукції — і все це відмінне від офіційної гласности. Вони публікують Василя Стуса і матеріали про нього, ретельно збирають і зберігають спадщину визначного поета-мученика. Вони вивели на світло цілу сферу українського життя — в новітніх казематах. Віднайшли, особливо на провінції, чесних, але заляканих літераторів. Вперше підняли завісу над поезією Євгена Маланюка, відкривають читачеві те, що обходить і замовчує гласність офіційна. Весь комплекс тих видань ще чекає на розгляд і аналіз.

Тут обмежимось лише один жанром, який дає певні підстави для узагальнень, — поезією, переважно з *Українського вісника* і *Кафедри*. Гадаю, що можемо говорити про певну поетичну групу, об'єднану спільними особливостями. З огляду на її становище, я б дав їй ту назву, яку мала в кінці минулого століття відома група французьких поетів, переважно так званих символістів, з яких найбільше у нас знані Верлен і Рембо. Їх називали "прокляті" поети — так перекладають звичайно *poetes maudits* — в розумінні їх ізгойства, невизнання.

Група наша так само зневажається обивателями і академіками і не вписується у визнаний літературний потік. Ба навіть має також двох своїх провідних авторів — Степана Сапеляка й Ігоря Калинця, а останній, точнісінько як Рембо, рано покинув писати і замовк. І так само за ними — ціле гроно.

Звичайно, є тут поети різної міри обдарування, різних індивідуальностей. І це природно. Але нині йдеться про міру й характер гласности. В цьому сенсі спільні риси цієї поезії досить відмінні і складають певний новий поетичний шар.

Передусім їх єднає здебільшого спільна особиста доля — чимало з них були в'язнями брежнєвських таборів, і це не могло не відбитися на свідомості і творчості. Вони бачили пекло, вони його пережили. Їх єднають також національні ідеали, прагнення до повного і безкомпромісного відродження національної культури і

спадщини. Їх характеризує звернення не лише до традицій фольклорних, але й до занедбаних релігійних. Вони часто звертаються до біблійно-релігійних джерел, що зв'язано і з відродженням справжньої духовності, традиційних цінностей віри і народної етики.

Як особиста доля і страшний досвід, так і загальний стан національного буття живлять глибокий трагізм цієї поезії, яка має загалом мало для нас властиву трагедійність. У них спільний метр, який жив і страждав разом з ними, — Василь Стус. Про нього майже всі вони пишуть, його незламність, вірність загальнолюдським і національним ідеалам, мистецькому покликанню є для них взірцем.

Найсильніші творчі індивідуальності намагаються вийти за межі жорстокого кола так званого реалізму, в його особливо законсервованому або ортодоксальному вигляді, відродити модерні течії з орієнтацією на новітні тенденції світової літератури. Дехто близький до потоптаного і зневаженого у нас авангарду. Дуже частим є вільний вірш, верлібр, певна прозаїзація і публіцистичність, а водночас ускладнена образність, фантазмагоричність мистецької умовності, несподівані співставлення і асоціації. Вони намагаються подолати роками насаджуваний примітив і провінційність, утверджену життєподібність літератури як аналога дійсності, на чому виховується читач. Модерні тенденції пов'язуються з дужим національним елементом, відроджуючи унікальний сплав, властивий, передусім, великій поезії Павла Тичини. Прикметно, що в сьогоднішньому, вже "перебудовному" проєкті нового статуту Спілки письменників СРСР сказано, що Спілка "послідовно підтримує твори, реалістичні за методом". Отже, проблема залишається актуальною.

Це — про загальні риси. А ось кілька конкретних імен.

Степан Сапеляк систематично друкується в названих виданнях, а недавно *Сучасність* видала його збірку *З гіркотою в камені*. В ній знайдемо згадані вище елементи. Вже містка метафоричність назви, яка позначає тон збірки, дає образ гіркоти скипілої, застиглої, важкої і замкненої, а разом з тим — непереборної, майже безвихідної. І це є, в першу чергу, книга відчаю і болю. Тут не кують зозулі і затемнене сонце "небес німує попіл", а серце співає реквієм; пейзажі могил і "тюремних сірих мурів"; жах Герніки Чорнобилю. Тут елегії, епітафії, "диптихи з похоронкою", "згорьовані строфи". Ось уривок з однієї з характерних і сильних речей — "По колу":

Навколо кола. Колом рот кричить
По колу око зирка здичавіло.

Я знов лечу з далеких далечин.
Лечу в труні. Один в одінні білім.

Урвався час. І кров'ю лопнув шрам.
Все відійшло. Це тільки древо зради.
Все відійшло. І спорожнів мій храм.
Лежу в труні. За мною ніч, як кратер.

За мною... Все... Збулось. На скронях сіль.
Часу нема. Розплата йде по колу.
Це спігне рух. Душа стоїть в росі.
Часу нема. Життя моє не поле...²

Метафоричний образ є не лише назвою збірки, він є її матерією. Зустрічаємо незвичні, різкі асоціації, здебільшого контрасні, від зіткнення яких викрешуються трагедійні тони. "Камінність" продовжується далі: "Скам'янілі терни"; "Застигаєш у кам'яні брили, оздоблені кольорами приреченості"; ціла елегійна баляда каменів з традиційною троїстістю: перший камінь судний, другий — з гіркотою, третій — на шиї.

Не випадково, либонь, збірка відкривається віршем "Пророцтво поезії" — є він і програмним, і типовим. Це передусім своєрідно-індивідуальний образ як такий та зафарблений національним кольоритом. Варто вірш навести — схоплюється нелегко, поезія ж бо визначається швидше внутрішнім характером, аніж зовнішніми формальними ознаками:

Чорні черепиці дум
Білими морщинами
Чорніють
Над безмежними
Снігами душі

Череп із кляпом часу
Іржавіє
Роз'ярілим шомполом
Над чашею поезії

Слово моє в жалобі
Над малиновими знаменами
Чужіє войовничо
В гетьманських сагайдаках

Долаю безіменні надії
Пророчим небуттям

На колючих перехрестях
Закаменілої пам'яті

Батьківщино моя
Кривавою спекою
Пітнію
Закипіти
У лоні твоєму
Строфою
Свободи³

Така поезія вимагає зусиль, провокує думку і уяву, може найвідповідніша характерові віку — така ж неспокійна, рвучка і тривожна, позбавлена заколисуючих ритмів і мелодійного співзвуччя рим. До того ж для української поезії, зважаючи на її традиції і перерваний у 1930-ті—1950-ті роки природний розвиток, ця лінія видається особливо важливою, а для українського читача, довгими роками живленого реторикою-примітивом, — особливо необхідною.

Наскрізною є національно-релігійна предметність: вертеп, собор, янголи і Богородиця, свічники і псалми, Причастя і Сповідь, Вифлеєм, Гонта, Скворода, Мазепа, чумаки, Боян і кобзар, — і в тканині модерної стилістики, як коллаж, монтаж кадрів, рвучкі ритми, не кажучи вже про різні типи вільного вірша.

Ігор Калинець — найбільше з усіх свого часу відомий, та тепер замовклий поет. Друкуються його твори 60-их—70-их років, статті про нього. Збірка "Реалії" (1972), написана в очікуванні арешту, просякнута гнітючими реаліями дійсності:

Земля тремтить від танків і бульдозерів,
Здрігається від злоби і доносів.⁴

Живемо в часи, коли "мрійники ізольовані", а "ренегати при регаліях". Рятунок — Бог і небо як символ втраченої духовності. Її пристрасною жагою охоплений поет:

А суть твоя звернена в небо,
Людино,
Насправді до клаптя неба у
камінній облямівці,
Вранці я прокидаюся з молитвою:
Господи, я не благаю вже в тебе
Міняйлів вижени з храму поезії,
А поетів виведи з в'язниці між люди,
Я тебе, Господи, всього лиш прошу —

Дай неба, щоб липося, ясноло, пливло,
Неслося, шаленіло, палало.⁵

Він свідомий мук своєї музи, яка "стромляє строфи золоті на палі і корчиться велить верлібром у вогні".⁶ А водночас вона і єдина його відрода:

У часи сходжень на голготу
Повернення до паперу солодше,
Аніж блудного сина додому.
У часи сходжень на голготу
Папір єдина дійсність...⁷

Володимир Сурмач — людина широких мистецьких зацікавлень, поет, близький до авангарду, особливо західноєвропейського. У його творах настрої важкий, атмосфера похмура. "Розбиті ми, отруєні і самотні", "нема іншого неба, як неба пекла". Розмова йде без відповіді. Листи не отримуються. Вірш ламаний. Розбита строфа. Звичайно неримована. Образ здебільшого химерний, ускладнений.

Ось в північ глуху на білих мурах
Вугіллям чорним маюю я двері.
"Вони" шепотілись, що я нездужаю
І вирок свій підписали кров'ю.
А я в це не вірив, я марив шалено,
Я ринувся в двері, яких немає.⁸

Автору закидалося наслідування і стилізація, особливо під французький авангард. Та слід зважити, що ґрунт, який живить подібні настрої і образи, здається достатньо реальним. В парадоксі або абсурді коріниться і відбивається характер загальноросійської дійсності взагалі, де все викривлене і позбавлене здорового глузду (гротеск Гоголя, Салтикова-Щедріна або Шевченкового "Сну", як вже і не раз відзначено, не є випадковістю), і становище і настрої покоління 1970-их зокрема.

Раїса Лиша — щаслива знахідка. Виявлено її в Дніпропетровську, середнього віку, тиха вчителька російської мови і літератури, обдарована українська поетка, з тим же нахилом до модерного вірша, але з більш сильним, ніж у Сурмача, національним елементом.

А в білого козеняти
на ріжках вечір.
Чомусь побігли маки

до хати
і дощ стоїть на порозі
з небом.
Пахне сонце.⁹

От і наших часів "Енгармонійне". Дарма що з провінції, поетка виявляє сучасні людські проблеми всезагальні, якщо хочете, глобальні — нище становище людини в бетонній пустці міста часів індустріальної цивілізації:

Людина ввіткнута
в роботу
наче голка
туди — сюди
туди — сюди
шиють і шиють
нею
великий мішок
для світу.¹⁰

Вирватись на волю — найбільше її бажання.

Атена Пашко — поетка більш традиційного пляну. Знайдемо у неї, либонь, всі ознаки названої групи.

Передусім — розвинене національне почуття, зв'язане з болем пригнобленого рідного краю. Наведу один з найкращих її, як прийнято казати, громадянських віршів. Його позначено датою смерти Шевченка — "10 березня 1861 року":

Північна столиця —
Обманна столиця,
Пробила вікно на Європу в імлі.
Взяла бунтівничих
Собі будівничих —
Нескорених рабів
Із моєї землі.
Північна Пальміро —
Голодний вампіре,
Що блиснув на кризі,
Як сірий багнет —
Лишає імперію
І страдницьку келію
Народу могого
Предтеча й поет.
Північна столиця —
Страшна рятівнице,

Солдатської муштри
Тюремщини чад —
Сьогодні у вічність
На визвольне віче
Знялася зоря.
І погасла свіча...¹¹

Хто ще так писав у нас в останні десятиріччя про славне місто на Неві? Згадується скандал з коротким віршем тоді, в 1960-их роках, ще київського учня Леоніда Кисельова в *Новом мире*. Під висновок "За всю історію Росії ні одного хорошого царя"* підводився Петро I з Шевченковою його характеристикою. Одразу пролунав з Москви грізний окрик: "Як там у Києві виховують учнів?", а юнак Кисельов перейшов з поезії російської на українську.

З долі краю постає і характерна трагічна тональність поезії Атени Пашко. Тюремні мури, "кров убитих земляків", "чорні хустини старших посестер". Звідси — біль як лейтмотив:

Зупинюся
Оглянуся
Позаду — біль
Спереду — біль
У серці біль
А біло болем забіліло.¹²

Або:

Така важка моя любов
У болях і тривозі,
Прикута до усіх хрестів
Зчорнілих при дорозі,
До тих могил
До тих разлук
До страдного прощання
До зримих і незримих мук,
До гіркоти вигнання.¹³

В одному лише вірші про природу — образи змученої осені, скаламученої тиші, кострубатого неба, колючого сніжка, запізнитого соняшника, гострої стерні і — сліз, сліз... Ідеал і втіха — вже відомі: віра, Бог. "Я віруюча" — так починається вірш "Без віри не можу". І, нарешті, — звертання до Стуса, цілий цикл "Сповідь" присвячений

* За всю історію Росії — ні одного доброго царя.

його пам'яті. Лише йому сповідається, нічого не затаївши. Названі імена — найбільш, може, помітні, але вони не вичерпують нелегалізований літературний потік. Кілька самих лише згадок.

Рідкісними для радянської поезії є своєрідні вірші-молитви львів'янина *Володимира Яворівського* суцільної релігійно-біблійної тематики і "Поезії політв'язня" *Василя Барладяну* з Одеси — новітні зразки тюремної лірики.

Дволикість сучасної людини гнітить *Бориса Яра* і *Світлану Жилінську* — двох дуже різних поетів, об'єднаних мукою і болем як переважними тонами своєї поезії. В одного вони більш трагедійні, зв'язані з лихоліттями рідної історії, в них більше відчаю та інквентиви. У другої — сум і печаль, біблійні і сучасні мистецько-літературні ремінісценції.

О, болю дикий!
Весь час вночі кричить сова
І перелякана дволикість
Німі випльовує слова
Комусь під ноги. Вічний жах...¹⁴

Так пише Борис Яр.

Тисячі неприкаєних двійників блукають по місту
.....
За всіх нас плаче дощ, бо очі вже не плачуть

Так пише Світлана Жилінська.

Утвердження несхильності єднає молодого Олега Славича і старшого Василя Сосюрченка. Перший пише про свою "переболену", "переорану", "препаровану", "покарбовану" душу, яка все ще живе "неупокорена", і просить у Бога сил "не зійти з путі". Другий, хоч і "потовчений життям", запевняє: "... все стерплю і не зійду з путі".

Є ще імена. Потік, як бачимо, розлогий, і за розливом своїм і характером, безперечно, складає цілу іншу гласність, з якою не можна не рахуватися. Сильніші чи слабші, обдаровані більше або менше, ті поети сьогодні однаково "пробкляті". Чи віллються вони в єдине річище української літератури, збагачуючи її новими і незвичними тонами, — ось у чому питання.

1. Борис Олійник, "Пришестя", *Літературна Україна*, ч. 42, 1988.

2. Степан Сапеляк, *З гіркотою в камені* (В-во "Сучасність", 1989), стор. 66.

3. Там же, стор. 13.
4. Ігор Калинець, "Реалії", *Кафедра*, ч. 12, 1988, стор. 32.
5. Там же, стор. 33.
6. Ігор Калинець, "Золотий дощ", *Кафедра*, ч. 4, 1988, стор. 27.
7. Ігор Калинець, *Кафедра*, ч. 5, 1988, стор. 37.
8. Володимир Сурмач, "Білі покої", *Кафедра*, ч. 4, стор. 55.
9. Раїса Лиша, "А в білого козеняти...", *Кафедра*, ч. 5, 1988, стор. 57.
10. Там же, "Людина...", стор. 59.
11. Алена Пашко, "10 березня 1861 року", *На перехрестях* (В-во "Сучасність", 1989), стор. 161.
12. Там же, стор. 72.
13. Там же, стор. 162.
14. Борис Яр, "Убогий розум...", *Євшан зійля*, ч. 3, 1988, стор. 105.

СУЧАСНИЙ СТАН ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В УКРАЇНІ

Дарія Даревич

Українське радянське образотворче мистецтво, яке понад півстоліття душилося в культурній порожнечі соціалістичного реалізму, нарешті вирвалося з вузьких, штучно накинених рамок, до тої міри, що в деяких випадках трудно розпізнати, чи це картини з України, Америки або Європи.

Гласність і перебудова дали українським мистцям можливість творити і прилюдно виставляти праці, які, без найменшого сумніву, набагато цікавіші та захоплючіші від безлічі стереотипних робіт, експонованих і репродукованих від 1934 року донедавна. Хоч, порівнюючи з соцреалістичними працями періоду застою, сучасні малюнки, графіка і скульптура різноманітніші тематикою, технікою виконання, способом образного думання і новаторством пошуків, — для західнього глядача, звиклого до повної свободи творчості, вони ще не є несподіваними, авангардними чи наскрізь новими. Щоб бодай частково оцінити зміну і досягнення сучасного образотворчого мистецтва в Україні, хочу пригадати, як саме виглядало ще донедавна мистецтво, створене за накиненою формулою "історично правдивої дійсності" і за принципами "партійности, ідейности та народности". Наприклад, наступні відомі соцреалістичні праці характеризують прославлення та ідеалізування революції, війни і їх героїв — *Повернення* (1947) Володимира Костецького, *В ім'я життя* (1967) Олександра Хмельницького, *У президії* (1969) Костянтина Ломикіна, *Збирались загони юних бійців* (1970) Віктора Шаталіна. Інші, такі як *Визволення Львова* (1979) Володимира Скосаренка або спільного авторства мозаїка *Урожай* (1957) Степана Кириченка і Надії Клейн, наголошують ролі "щасливих, безтурботних трудящих". Всі вони натуралістично, зромантизовано і неправдиво зображують світ радянської дійсності.

Наскільки згадане явище було розповсюджене, можна уявити, переглядаючи літературу того часу. Наприклад, в офіційному журналі Спілки художників України *Мистецтво* за 1959 рік репродуковано 10 картин на тему революції, війни або комуністичної ідеології, 5 картин про Леніна, 15 на тему робітництва, 10 портретів відомих діячів або робітників, тільки 3 краєвиди, ні

Скорочений текст доповіді, виголошеної на конференції "Гласність, перебудова і Україна" в Іллінойському університеті в Урбані 22 червня 1989 року.



Віктор Григоров, *Трійця* (1988)

одного натюрморту, ні одного акту, ні однієї репродукції зі спадщини українського або західного мистецтва.

На жаль, розмір цього есе не дозволяє окремо розглянути мистецтво 1960-их років, коли рамки соцреалізму поширилися на етнографізм, були помітні впливи народної творчості і частинно відкрилося вікно до західноєвропейського і американського мистецтва, ані зупинитися на неконформістичних проявах мистецтва 1970-их років, без чого тяжко уявити появу змін у сучасному українському радянському мистецтві.

Тут я хочу коротко зупинитися на кількох важливих подіях у

мистецькому житті України 1987—1988 років, які я мала змогу спостерігати на виставках і в майстернях під час перебування на Україні — в Києві, Харкові, Одесі, Дніпропетровську і Львові.

Першим свідченням змін в образотворчому мистецтві України можна вважати виставку *Молодість країни*¹ у квітні 1987 року в Києві, яка відбулася під час Восьмого з'їзду Співки художників України. Радянська преса привітала виставку зі захопленням, називаючи її "ранком нового дня" за одноіменною картиною Євгена Гордійця (н. 1952).² На цій виставці, побіч наявних ще типово соцреалістичних праць, експонувалося малярство, графіка і скульптура різноманітних напрямків і тем — починаючи від популярних на Заході гіпер і фотореалізму, фігуративного експресіонізму та частинної абстракції.

Другим свідченням можна вважати виставку *Діялог через віки*³, відкриту в червні—липні 1988 року в Київському політехнічному інституті, присвячену 1000-літтю Хрещення Руси та організовану київськими монументалістами під опікою Міністерства культури УРСР, Українського фонду культури і Київської організації Співки художників України. Найпомітнішим аспектом цієї виставки була значна кількість картин релігійної тематики або з християнською символікою. Анатолій Марков, автор вступної статті до каталога виставки, зауважує: "Мовляв, релігійності в нашому, переважно атеїстичному суспільстві не так вже багато, а тут раптом — хрести, церкви, святі, релігійна символіка і мітологія"⁴.

Марков оправдує це явище наявністю великої кількості релігійних картин у ленінградському Ермітажі як речників вічних цінностей духовної культури. Прикладом тут може служити картина Юрія Левченка (н.1956) *Золоте і пурпурове*, виконана технікою енкавстики в яскравих кольорах сильного насичення. Біблійний палаючий куш переходить у промені, що електрифікують людину і рівночасно нагадують мережу кровоносних судин. Язика полум'я, як відгомін зіслання Святого Духа, надають цій картині людського розп'яття вагомості пророцтва. Хоч композиційно і просторово картина нагадує *Розп'яття Ісуса Христа* Сальвадора Далі, своїм яскравим напруженим кольоритом, світським зображенням постаті та християнськими символами вона своєрідна. У картині *Пам'ятник* (1988) Левченко за допомогою христів, символів страждання і смерті, передає образ винищення народу і церкви. В підніжжі постаменту, на якому видно ноги, і на кривавому тлі небесного тіла та кров'ю скапуючої землі бачимо прибитих хрестами людей, що падають одні за одними, а вгорі, по правій стороні маріонетки, — безликих музикантів.

Таке використання християнської символіки для представлення недавно минулого і сучасного, як і сам критичний сюрреалізм, — це щось зовсім нове в українському радянському мистецтві.



Іван Марчук, *З циклу «Пересторога»* (1986)

Все таки об'єднуючим фактором виставки *Діялог через віки* треба вважати не релігійну тематику, а відкинення соцреалізму і пошуки нових форм вислову.

До праць, виконаних у стилі, який на Заході називають неоекспресіоністичним, можна зачислити *Трійцю* Віктора Григорова (н. 1939), що композиційно схиляється до ікони, а рисунком до Пікассо; *Мотоциклістів* Володимира Бутнікова (н. 1947), де показано зіставлення двох світів — старого і сучасного; картини Тіберія Сільваші (н. 1947) *Присвята дочці* з постмодерністичними елементами та Юрія Луцкевича (н. 1934) *Фонтанчик*, де переважають неспокійні ескізні мазки пензля і театральність.

З картин, які подекуди виходять з сюрреалістичних заложень, таких як глибокий опустілий простір і фантастичні зіставлення фігур, вирізняються твори Івана Марчука (н. 1936) *Плин часу* і *Пересторога*. Це образи сновидіння і марева апокаліптичної візії мистця, що глибоко переживає трагедію Чорнобиля і винищення людства. Відкрита, панорамна композиція цих творів дає відчуття далекосяжності і гльобальності цих страхіть. Композиція і форма йдуть впарі зі змістом картин. На виставці *Діялог через віки* було також представлено безпредметне мистецтво, що давніше не дозволялося. Це абстрактні, прецизно обдумані та виконані картини

Олександра Дубовика (н. 1931) і абстрактно-експресивні полотна Євгена Петренка (н. 1946). Як пише цілком влучно згадуваний вище Макаров, ці праці є доказом, що "сучасні світоглядові та духовні проблеми можна розглядати абстрактним і сюрреалістичним мистецтвом, і що воно не є безвартісне, як уважала офіційна радянська думка до часу перебудови".

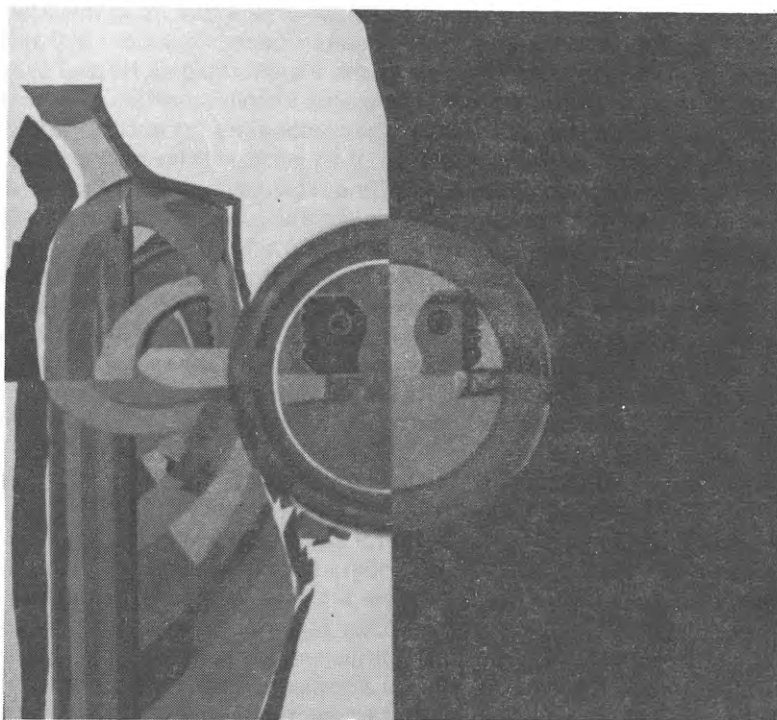
На особливу увагу заслуговують індивідуальні виставки Петренка і Дубовика,⁵ які відбулися в Києві у 1987 і 1988 роках, тому що до того часу обидвох мистців зачисляли до декадентних формалістів, і до виставок, навіть збірних, не допускали.

Петренко почав виставляти свої картини в Москві. Його безпредметні експресіоністичні малюнки, що перекликаються з абстрактно-експресіоністичними картинами деяких американських і канадських мистців 1950—1960-их років, своїми фантастичними образами викликають уявлення про зудари галактичних тіл, тривожні вибухи у космосі. Це напружено бурхливі та кольористично завершені композиції, створені на підставі спонтанного вирування барв темперної фарби з повним використанням випадкових можливостей, щось в роді автоматичного малювання ідеолога сюрреалізму Андреа Бретона.

У порівнянні до Петренка, картини Дубовика видаються спокійні, зрівноважені. Це переважно центрично зорганізовані композиції, побудовані на контрастах горизонтальних і вертикальних форм та кольорових площин. Це неначе геометрично оформлені філософічні роздуми мистця про життя і світ.

Зі всіх індивідуальних виставок 1988 року найбільшого розголосу набула виставка Феодосія Гуменюка⁶ (н. 1941), відомого на Заході українського мистця-неконформіста та організатора квартирних українських мистців у Москві 1975-1976 років. Після десятилітнього цькування і переслідувань, у радянській пресі 1988 року появилася аж шість похвальних статей про нього.

Перша виставка праць Гуменюка після "доби застою" відбулася у Львові, а друга в Києві. Виставки відрізнялися від інших своєю українською тематикою та спробою передати її формами модерного мистецтва. Вперше на Україні виставлено Гуменюкову програмну картину *Вірність Україні* з 1972 року. На ній представлена дівчина, що у його творчості однозначна з Україною, з *Кобзарем* у руках і півнем — символом нового життя, відродження. Тут також вперше виставлено картину *Мотря Кочубеївна* з 1987 року, на якій у центрі зображена постать гетьмана Івана Мазепи, його герб і атрибути державности. У протилежність до тривимірного ренесансного моделювання, яке характерне *Вірності Україні*, тут знаходимо майже плоске розбиття поверхні, що перекликається з кубо-футуристичними творами початку нашого століття, таких майстрів як Казімір Малевич. Більше того, кубо-футуристичні з домішкою



Олександр Дубовик, *Діалог* (1988)

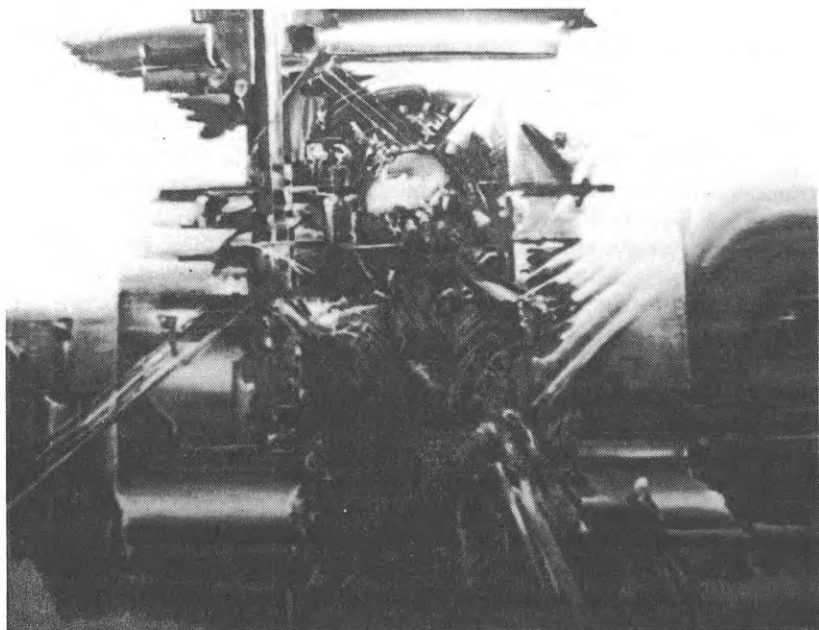
конструктивізму в композиції є картини *Різдво* та *Йордан* (обидві з 1988 року), у яких мистець представляє українські релігійні свята.

Ще більшою несподіванкою, ніж виставки Гуменюка, була персональна виставка Опанаса Заливахи (н. 1925) у Львові, співторця (з Аллою Горською і Людмилою Семикіною) знищеного 1964 року *Шевченківського вітражу* в Київському університеті, мистця, якого обвинувачували у "формалізмі та націоналізмі" і засудили на п'ять років. Вперше, від 1965 року, мистець дочекався глядача і визнання. На виставці переважала українська тематика, хоч були автопортрети і портрети. *Шевченко* і *Покрова* — це теми, які повторюються у творчості мистця, але все в нових композиціях і стилевих розв'язках. Творча мова Заливахи — це, з одного боку, напіваабстрактні спрощені форми і площинність, а з другого — фігуративно-експресіоністичні барви і лінії. З праць *Закоріненість* (1975) і *Карпатська Богоматір* (1980) видно знайомство мистця з українськими мистецькими традиціями і течіями світового мистецтва, особливо західноєвропейського ХХ століття.

У кінці 1988 року в Києві відбулася виставка керамічної

скульптури Галини Севрук (н. 1929), мисткині, яка за підписання листа в обороні людських прав зазнала переслідувань і яку теж донедавна не допускали до виставок. На виставці на Подолі були рельєфні скульптури на тему української історії: козаччини і княжої доби, тривимірні глиняні скульптури стародавніх поганських богів і картин, створені ще на початках 1970-их років. Між ними була фото-реалістично-сюрреалістична картина, присвячена Аллі Горській, мисткині, що трагічно загинула в невияснених обставинах і яку недавно реабілітували, себто поновили у Спільці художників України.

Всі ці особисті виставки недавно переслідуваних чи невизнаних офіційно мистців свідчать про зміни в образотворчому мистецтві за останні два роки. З них бачимо, що границі між офіційним та неофіційним мистецтвом зникають. Як і в малярстві, подібні процеси помітні в скульптурі. На симпозіумі молодих скульпторів у Києві вліті 1988 року першу нагороду одержала композиція, в якій домінує хрест. Це — *Пам'ять Євгена Прокопова* (н. 1950). Львів'янин Юрій Мисько для цього конкурсу вирізьбив у камені *Юрія Побідоносця*. Праця Юрія Синькевича (н. 1939) *Птахи Чорнобиля* цікава тим, що в центрі вкарбована мати з дитиною, образ якої у вікні залізної рами робить враження сучасної ікони. Ця виставка також замітна відходом від ідеалізованих помпезних форм соцреалізму, пошуками нових творчих шляхів, часто через віднайдення старої культурної спадщини, як, наприклад, у *Сизифі Володимира Протаса* (н. 1954) і *Ярославні Олега Коскевича* (н. 1935). Слід вирізнити республіканські виставки *Світ, людина і подія* та *Комсомол* у київському Домі художника. Важливість їх у тому, що на них представлені мистці з різних частин України. Ці виставки ще раз підтвердили, що великі тематичні соцреалістичні картини майже зникли і то не тільки у Києві, та що журі готове допускати на виставки праці різних напрямків і тем, хоч, мабуть, ще не цілком всіх, бо на виставках не було "концептуального" мистецтва, ані монтажів. Правда, *Гієрогліф* Дубовика повішено на видному місці. На виставках переважали фігуральні твори, здебільшого експресіоністичних напрямків, як, наприклад, *Віра, Надія, Любов* Олександра Жолудя з Харкова, *Святкова ніч* і *Забута мелодія* (полотна, повні світла, ясних кольорів і експресивних мазків) Олега Недошитка з Одеси, *Вишня* Михайла Попова (сенсативного кольориста, який любується у соковитості фактури олійної фарби). До картин радше символічно-сюрреалістичних можна зачислити *Нездійсниме чудо* і *Роздуми про життя* (з неясно окресленим простором і символічними натяками) Станіслава Юшкова з Дніпропетровська, *День і ніч* та *Бумеранг* (картини виконані мішаною технікою, споріднені з працями Володимира Макаренка з Ленінградської школи своїми рисунком і побудовою композиції) Олександра Ткаченка, також з Дніпропетровська.



Євген Петренко, *Абстрактна композиція*

На згаданих виставках, як і на виставці *Совіарт* в Києві, разом з картинами американських мистців, були картини групи так званих "метафористів", серед них 26-літнього Костя Реунова з Києва (*Водограй у саді самотности*), Олександра Ройтбурда (н. 1951) з Одеси з єврейською тематикою і Романа Жука (н. 1959) зі Львова (*Портрет дівчини* та *Спляча і кіт*) з різними проявами елементів постмодерного мистецтва, включно з наявно неясними просторовими ілюзіями. Наведені приклади аж ніяк не охоплюють всього того, що тепер творять мистці на Україні, тому, щоб дещо виповнити прогалину, хочу згадати ще кількох мистців, з творчістю яких я мала змогу ознайомитися в їхніх майстернях.

У Києві хочу відзначити Олександра Бородая (н. 1942), який, крім кольоритно вишуканих акварель та олій, серед яких переважають краєвиди, від 1982 року працює в техніці емалі. Virізняються його *Пісня* (1986) з козацькою тематикою та *Художник і час* (1986), фігурні композиції з цікавим сполученням ліній-контурів з розпливчастими кольоровими плямами, типовими техніці емалі.

У Харкові найновіші праці Євгена Світличного (н. 1948) з циклу *Човен* зі спрощеними формами християнської символіки, що віддзеркалюють пошуки мистця за істиною життя; Володимира Шапошникова (н. 1949), що у своїх великих полотнах затримується

на моральних дилемах сучасності, як, наприклад, на картині *Ніч перед Чорнобилем*, де у гіперреалістичний спосіб представлена темна силуетка людини, з якої випромінює радіація.

З одеських мистців не можна не згадати групу українських модерністів, які ще в ранніх сімдесятих роках брали участь у неофіційних виставках Одеси і Москви. Найфігуративніший з них Валерій Басанець (н. 1941). Його постаті та краєвиди — це спрощено-вишукані образи, перефільтровані крізь замрячену призму приглушено-монохроматичної палітри; малюнки Володимира Цюпка (н. 1936) і Олександра Стовбура (н. 1943) — безпредметні абстракції, виповнені ясними барвами півдня; картини Віктора Маринюка (н. 1939) фігуративніші та експресіоністично-спонтанні.

Колишні одесити Володимир Наумець (н. 1945) і Надія Гайдук (н. 1948) вже довгі роки працюють у Москві. Малюнки Надії Гайдук зближені до гіпер-реалізму, наприклад, у *Гурзуфі* (1987) з закутком міського краєвиду, а картини Наумця своїм неоекспресіонізмом можуть рівнятися з досягненнями подібного західного мистецтва, хоч вони різняться своєрідною релігійною тематикою (серія *Голгофти*). З дніпропетровських мистців своєю українською, селянською тематикою, гарячими барвами і стилем "під народне малярство" вирізняється Володимир Падун (н. 1942).

У Львові найбільшою несподіванкою були абстрактні твори Карла Звіринського (н. 1923), у яких мистець розглядає співвідношення формальних елементів картини з особливою увагою до форм, кольорів і фактури. З творчості львів'ян вже давніше добре відомі експресіоністичні краєвиди Володимира Патики (н. 1929). Найновіші його праці (з 1988 року) *Осінь* і *В садку* пульсують барвами повного насичення, виражають енергійно-емоційний стан мистця. Тут до експресіоністичного напрямку можна зачислити також картини Володимира (н. 1943) і Людмили (н. 1945) Лободів. Натомість малюнки відомого реаліста Любомира Медведя (н. 1941) навіяні містерією і загадковістю, як це видно з його серії *Яворівщина* та з картини *Відтінок зовсім білого* (1988).

Як можна завважити з поданих прикладів, багато мистців, особливо молодих, користають з можливості експериментувати, шукати нових напрямків, творити для себе, — "що душа забажає". Вони часто повторюють вже зроблені іншими мистцями відкриття. Їхні експерименти, майже повністю орієнтовані на напрямки західного мистецтва, яке їм часто відоме тільки з невеликої кількості малодоступних зразків або з репродукцій, без глибшого розуміння західного суспільства і теоретичних підстав його творчості, тому висліди часто бувають поверхові, без відповідної глибини. Відчувається брак зосередженості, але це, мабуть, виправдане, коли взяти до уваги, що обставини і час ще не дали



Феодосій Гуменюк, *Різдво*

змоги на трансформацію і синтезу новопобаченого, вивченого і пережитого. Доволі загальним явищем можна уважати відкинення матеріалістичного трактування мистецтва в користь пошуків духовності, інтроспекції, виявів фантазії та індивідуальності чи навіть ностальгії за славним минулим України.

В цій узагальненій і спрощено представленій ситуації, очевидно, багато винятків. Не всі мистці відчувають потребу експериментувати. Деякі, з виробленою творчою візією, як Тетяна Яблонська, Звіринський, Патик, Дубовик, Марчук, Тайбер, Басинець чи Медвідь, продовжують працювати в самовизначених напрямках, які вже давніше вийшли поза вузькі рамки соцреалізму або в них взагалі не вміщалися. Щоб ця перехідна стадія скристалізувалася і щоб перервана нитка нормального розвитку мистецтва



Галина Севрук, *Портрет Алли Горської*

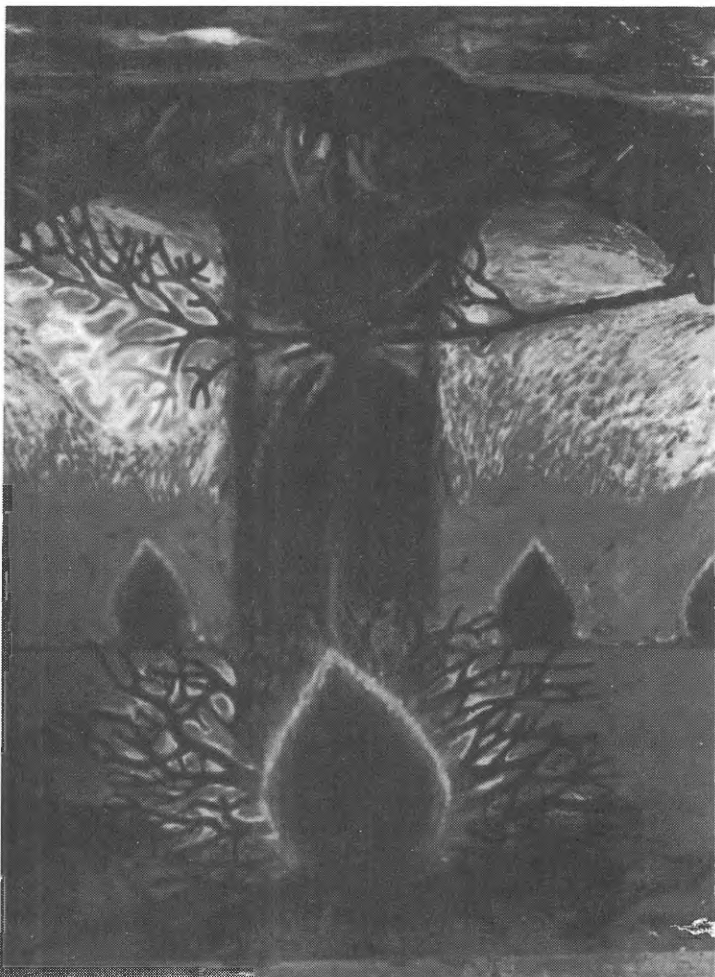
поновилася, мистцям на Україні, особливо молодшим, на мою думку, потрібно не тільки повної творчої свободи, але й свободи особистої, яка дозволила б, без особливих клопотань, на тимчасовий виїзд з Радянського Союзу. Потрібно також доступу до мистецьких традицій і культурної спадщини українського народу та можливостей обширно вивчати історію українського мистецтва і правдиву історію України для піднесення національної свідомості і почуття повноцінності. Дотепер у вищих мистецьких учбових закладах багато більше уваги приділяється вивченню російського мистецтва, ніж українського і світового. Українським мистцям теж необхідно мати можливість виставляти свої праці у світових центрах, щоб мати змогу міряти свою творчість міжнародними критеріями, як це було на початку цього століття.

Підсумовуючи, хочу пригадати, що, незважаючи на майже необмежену творчу свободу 1988-1989 років, соцреалізм не був офіційно відкликаний Комуністичною партією. Спілка художників⁷



Олександр Ткаченко, *Ранок* (1988)

далі залишається єдиною затвердженою організацією, яка контролює державні замовлення і фінанси. У ній ведеться боротьба за впливи і владу. Від'ємним явищем є ще те, що мистці далі не можуть вільно розпоряджатися власними творами, тому що тільки Спілка художників України і Міністерство культури УРСР⁸ мають



Олександр Бородай, *Палаючий куш*

право дозволити на висилку праць на виставки за кордоном. Хоч вже існують "мистецькі кооперативи", які зацікавлені продавати картини на Заході, але їхні наміри і далі залишаються недосяжними.

Що буде далі — невідомо, але покищо мистці користають з нагоди вільно працювати, а це дає надію сподіватися нового відродження українського мистецтва.

1. Дарія Даревич, "Молодість країни: небувала мистецька виставка в Києві", *Сучасність*, травень 1988.

2. Більше про Є. Гордійця див.: Богдан Певний, "Селективним оком", *Сучасність*, жовтень 1988.

3. Про виставку *Діялог через віки* див.: Богдан Певний, "Селективним оком", *Сучасність*, квітень 1989.

4. Анатолій Макаров, "Вступна стаття", каталог *Діялог через віки* (Київ, 1988).

5. Про виставку О. Дубовика див.: Богдан Певний, "Селективним оком", *Сучасність*, лютий 1989.

6. Про Ф. Гуменюка див.: Богдан Певний, "Селективним оком", *Сучасність*, жовтень 1985; Володимир Попович, "Феодосій Гуменюк — мистець поетичної урочистости", *Сучасність*, грудень 1988; Михайло Селівачов, "Слово про Феодосія Гуменюка з цитуванням думок художника", *Сучасність*, вересень 1989.

7. За даними, опублікованими у *Довіднику членів Спілки художників СРСР по Українській РСР* (Київ, 1986), Спілка охоплює 2097 мистців і мистецтвознавців.

8. Головою правління Спілки художників України нині є Олександр Лопухов (див. Вілен Барський, "Те саме знову", *Сучасність*, квітень 1988), а міністром культури УРСР — Юрій Олененко.

СВІТЛА І ТІНІ ТЕАТРАЛЬНОЇ ПЕРЕБУДОВИ

Валеріян Ревуцький

Київський часопис *Культура і життя* з 7 травня ц. р. опублікував проєкт Спільки театральних діячів України про основні напрямки розвитку й перебудови театральної справи на Україні. Там дослівно сказано:

Аналізуючи сучасний театральний процес, мусимо констатувати розходження між попитом глядачів і театальною пропозицією в духовному, естетичному, соціальному аспектах. Така ситуація великою мірою зумовлена застиглістю традиційних форм українського театру, що призвело до художньої одноманітності, певної естетичної обмеженості, архаїчності засобів виразності (поодинокі спалахи нових мистецьких ідей лише підкреслюють типовість картини); неготовністю сучасної драматургії та режисури відтворювати глибинні процеси життя, концептуально осмислювати буття людини; нерозвиненістю сучасної української театральної науки, теорії та історії театру, театральної критики, соціології та психології творчості, кількісною та якісною недостатністю наукових сил; консерватизмом принципів театральної освіти, що зазнала останнім часом лише "косметичного ремонту", а не якісної перебудови.¹

Коли пригадати, що минуло вже три роки проголошеної т. зв. "перебудови", то такі основні твердження у проєкті Спільки театральних діячів (СТД) наочно ілюструють, що ці три роки пройшли без великих змін. Звичайно, є якісь мінімальні досягнення, але, оцінюючи події в українському театрі за принципом контрасту — тіней і світел "театральної перебудови", доводиться віддати перевагу першим. Крім усього ця тема дуже широка і оцінювати її з американського континенту важко. Тому й прохання дивитися на порушення її лише як на фрагментарний опис. Щоб не бути підпорядкованим абсолютно абстрактним висловам проєкту СТД, дозволю собі звернутися до фактів. Проєкт СТД констатує розходження між попитом глядачів і театальною пропозицією. Перед початком наступного сезону ряд українських театрів давав короткі зведення щодо праці в наступному сезоні 1988-89 рр. Так, наприклад, головний режисер Херсонського українського музично-драматичного театру А. Канцедайло пише: "Одна з проблем сьгоднішнього театального життя — молодіжна аудиторія: на жаль, юнаків та дівчат в залі не так багато, як нам хотілося б".² Головний режисер Івано-Франківського театру І. Борис вважає, що "головною проблемою сучасного театру є втрата справжнього професіоналізму. Ми, — пише він, — надто притерпілися до напівзнання, напіввміння і часом видаємо махровий дилетантизм за еталон фаховості"³, а головний режисер Харківського театру ім. Т. Шевченка О. Біляцький зазначає, що "ставимо перед собою завдання повернути глядача до театру".⁴

Ясно, що український театр втратив свого глядача і тепер робляться спроби повернути його. Проєкт СТД намагається пояснити це тим, що сучасна режисура й драматургія неспроможні відтворювати глибинні процеси життя. Що багато режисерів переважно не обізнані з українською культурою — це одна справа, але те, що партійні бюрократи, які керують справами мистецтва, не цінують талановитих режисерів і створюють їм такі обставини праці, що вони або лишають взагалі українську сцену, або їх вони переводять до російських театрів на Україні, абож (як у випадку Леся Танюка) не дають можливості працювати. Щодо сучасної драматургії, то вона дійсно втратила свою найголовнішу рису — ставити широкі проблеми життя й обмежується незначними частковими проблемами побутової ілюстративності, в сучасній українській драматургії домінують плиткі поверхові конфлікти, а в гіршому випадку їх і зовсім нема. При аналізі вистав останнього сезону впадає у вічі факт звернення українських театрів до драм Миколи Куліша, що таки, цілком справедливо, лишається в історії українського театру в нашому столітті найвизначнішим драматургом. Але, крім окремих випадків (я маю на увазі, як приклад, звертання до цього геніального драматурга Леся Танюка у Київському молодіжному театрі), всі хочуть поставити твори Куліша, але тут вступає в силу знаменита фраза Чеховського героя Бєлікова: "Коли б чогось не вийшло". Особливо після того, як дві спроби звернутися до Миколи Куліша наштовхнулися на гостру відсіч партійних бюрократів, опонентів "перебудови". Про одну з них всі ми добре знаємо. Це справа вистави комедії Миколи Куліша *Мина Мазайло* у Київському молодіжному театрі під режисурою Леся Танюка, бо партійні бонзи побачили самих себе в центральних образах комедії. З другою спробою вийшли великі непорозуміння. Я маю на увазі виставу драми Куліша *Зона* в Одеському російському театрі (режисер Кость Пивоваров), де в центрі є антиморальна поведінка члена партії, що наприкінці признає свій злочин вбивства. Порушена ж святість партії! І партійні бюрократи зажадали переробки. В чому саме виявилася ця переробка не вдалося встановити, але, напевно, вона пройшла невдало, бо *Зона* дуже швидко зійшла зі сцени.

Не зважаючи на дві заборони, серед режисерів українських театрів робляться спроби і нуртують думки про вистави драм Куліша. Так, згадуваний головний режисер Херсонського музично-драматичного театру спромігся поставити *Хулія Хурину* Куліша, а член мистецької ради Львівського театру ім. Заньковецької Б. Козак зазначає, що "думаємо звернутися наступного року до п'єс Куліша".⁵ Головний режисер Харківського театру ім. Т. Шевченка О. Біляцький побіжно говорить, що "хочемо мати в афіші *Народного Малахія* М. Куліша".⁶ Проте, коли ця остання драма Куліша була поставлена у Московському театрі ім. Пушкіна, то українська преса

не підтримала цінну ініціативу режисера Шейко. Правда, діючи за наказом "згори", партійні бюрократи звільнили Леся Танюка з посади головного режисера Київського молодіжного театру й призначили 73-річного Володимира Оглобліна, що мав би ставити там *Патетичну сонату* Куліша, ніби для "затушкування" справи з Танюком. Якщо вона й буде поставлена, то це скоріше буде "провал" знаменитого твору Куліша, аніж успіх. Чому? Дозволю собі зазначити, що Володимир Оглоблін є учнем трьох майстрів-режисерів російського театру — Костя Хохлова, Бенедикта Норда та Івана Чужого. Про першого відомий актор Театру російської драми в Києві Михайло Романов висловився, що той не знав драматургії Лесі Українки, коли працював над виставою *Камінний господар*. Бенедикт Норд (вихованець МХАТу 2-го) призначений до Харківського театру ім. Шевченка відразу, як лише було звільнено з нього Мар'яна Крушельницького, як майстер цілковито іншого стильового спрямування від учня Леся Курбаса. Іван Чужой — керівник російського театру-студії у Києві, активний пропагатор до дрібниць акторської системи Станіславського. Безперечно, всі три були майстрами російської сцени, але української театральної культури вони не знали. Сам Оглоблін є досвідченим майстром-режисером, але не української, а російської школи, і саме всупереч тому висловився про нього бюрократ Михайло Безверхий, як про "майстра національної театральної школи".⁷ Знаменний факт. Володимир Оглоблін прийшов зі своїм учителем Нордом 1952 р. до Харківського театру ім. Шевченка "викорчовувати" залишки праці учня Леся Курбаса — Мар'яна Крушельницького. У 1988 році Оглоблін прийшов до Київського молодіжного театру "викорчовувати" залишки праці учня Крушельницького, Леся Танюка. Отож, призначення Оглобліна замість Танюка означало перемогу літературно-реалістичної системи театру Станіславського проти примату театральності у системі перетворення Курбаса. Більше того, загалом — перемогу психологічно-реалістичної школи над синтетично умовно-театральною. Ще більше загалом — перемогу консерватизму над модернізмом, ретроградства над прогресом. А як же саме з виставою *Патетичної сонати* в режисурі Оглобліна? Чому скоріш має бути "провал", аніж успіх? Цей талановитий твір Куліша потребує умовного, а не реалістично-побутового сценічного вирішення, але на таке вирішення шансів в Оглобліна небагато.

Мину Мазайла Куліша в режисурі Леся Танюка не дозволено виставляти у Львові силами Київського молодіжного театру, а от Київський театр ім. Франка повіз до Львова у своєму репертуарі *Майстра і Маргариту* за Михайлом Булгаковим. Постаць Булгакова згадую з подвійним призначенням: поперше, його ім'я пов'язане з комедією *Мина Мазайла* Куліша, як автора драми *Дні Турбіних*; подруге (значно важливіше), щоб показати, що в системі сучасної

театральної "перебудови" на Україні посів непомірно високе місце культ Булгакова (п'єси його йдуть в багатьох театрах України), а в той же час ім'я Миколи Куліша "затушковується" і принижується партійними бюрократами. Безперечно, уродженець і вихованець Києва, Михайло Булгаков є визначним російським драматургом і автором численних controверсійних прозових творів, але одночасно він є й великим російським шовіністом. Цей свій шовінізм він виявив до кінця у драмі *Дні Турбіних*, створеній за власним романом *Біла гвардія*. Дуже коротко згадую про цю драму, бо вона пов'язана з *Миною Мазайлом* Куліша. У *Днях Турбіних* російські білогвардійці змальовані драматургом як ідеально шляхетні, чесні, культурні, а українці — як бандити, що визнаються лише на самогонці, мріють про розстріли, розмовляють якоюсь скаліченою мовою і є людьми з примітивною культурою. Цей російський шовінізм його був настільки сильний, що викликав відгук російських культурних діячів. Так, відомий російський письменник Вікентій Вересаєв написав Булгакову листа, що він вивів у *Днях Турбіних* "звіроподібних петлюрівців";⁸ російський драматург Володимир Кіршон знайшов у Булгакова глузування російського шовініста над українцями. І навіть тодішній нарком освіти Російської Федерації Анатолій Луначарський звернув увагу на двозначність сатири Булгакова, зокрема, на страшну "розлюченість" його, кинуту в обличчя українців.⁹ Контрасти у драмі Булгакова — полярні. Атмосфера в домі білогвардійців підкреслена святістю ялинки на Різдво, а штаб української національної армії — пустим приміщенням з вибитими шибамі на вікнах. І навіть полковник УНР Петро Болбочан названий Булгаковим як Болботун. Шовінізм Булгакова не оминув і гетьмана (з ним спілкувалися білогвардійці), про якого сказано, що він "ламав чортову комедію з українізацією". Я не проти того, щоб виставляли деякі драми Булгакова, але *проти* надмірного "культу Булгакова" в той час як М. Куліша "нехтують", і *за* об'єктивне висвітлення постаті Булгакова без жадного недомовлення. Нині, коли говориться про театрально "перебудову", забувають і сатиру Куліша на *Дні Турбіних*, і пізніший виступ Миколи Бажана, коли він сказав своє слово проти визнання цієї драми... клясичним твором. Натомість у Києві створюють музей Булгакова і дім, де він жив, реставрують, а кількість його п'єс в репертуарі українських театрів постійно збільшується. У проєкті СТД говориться про нерозвиненість "сучасної української театральної науки, теорії та історії театру, театральної критики" і про консерватизм "принципів театральної освіти". Зауваження цілком слушні. Охопити всі проблеми тяжко. Ось лише кілька прикладів. Від 1967 р. не вийшло жадної підручної книги з історії українського драматичного театру. Виданий тоді ж перший том історії українського театру дожовтневого періоду справляє непогане враження

фактологічним матеріалом, але другий том, радянський період (1959), хибує на загальність. У 1969 р. було видано збірник статей про Л. Курбаса. Дивне враження складається при читанні його: всі статті підкреслюють геніяльність великого майстра, але в кожній з них є застереження, зауваження. Правда, це були інші часи. А от уже в часи "гласности" й "перебудови" вийшов збірник *Березіль* (Київ: в-во "Дніпро", 1988). Здавалося б, що після виходу російського збірника про Курбаса (1987), де еволюційним шляхом почали відкрито публікувати нові факти про замовчуваного режисера, можна очікувати чогось більшого. На жаль, збірник *Березіль* являє собою рішучий крок назад з фантастичними недомовленнями, наприклад "суд" над Курбасом на засіданні колегиї Комісаріяту народної освіти. Підходжу до найбільш актуальної справи — мовної ситуації в сучасному українському театрі. На сьогоднішній день маємо дуже непривабливу картину. Майже всі театри юного глядача — російськомовні. Майже всі лялькові театри наслідують їх. Кількість двомовних театрів на Україні велика. Хоч у проєкті статуту СТД сказано, щоб "боротися за всебічний розвиток української мови як найвишого духовного надбання нації, визначити у контексті загальної концепції розвитку української культури місце і роль українського театру", але це покищо лишається на словах. "Театральної перебудови" в галузі літературної сценічної мови ще не почато. А занедбання її триває вже понад півстоліття. Ось два приклади. Мені довелося бачити виставу драми Івана Франка *Украдене щастя* у Київському театрі ім. І. Франка у 1941 р. Цю виставу нібито визнано за класичну, але, на жаль, це зовсім не так. Трикутник чоловічих характерів у ній творили А. Бучма, В. Добровольський, Н. Ужвій. Нема потреби говорити про Бучму. Геніяльний український актор повстав навіть проти тексту Франка, оберігаючи бойківську говірку. За ним наполегливо слідував Добровольський як тільки міг (між іншим, В. Добровольський — колишній другий Макбет української сцени, а під кінець життя "заштампований" виконавець стереотипних позитивних героїв у провінційному російському театрі). Лишилася Н. Ужвій, чи не найталановітша акторка 30-их років, колишня березілька, акторка великої психологічної глибини, але її мова в ролі Анни кардинально відрізнялася від створюваного образу. Вона не відповідала мові жінки підгірського села Названичі. І загальний трикутник руйнувався її мовою. І другий приклад, пізніший. З кіномистецтва. Сучасний український кінорежисер Леонід Осика поставив фільм *Камінний хрест* за новелею Василя Стефаника. Молодий кінорежисер намагався дати синтезу слова, дії, оформлення якомога у більш лаконічній формі. Що ж, слово цілковито відокремлювалося від інших компонентів. Йшла дія за сценарієм, показувалися умовні деталі інтер'єрів з новели Стефаника, а слово акторів (з постійним

"аканням" та м'якими шиплячими, що властиві російській мові) нищило загальне враження. Та хіба ж мова їх могла бути досконалою, коли вони вживали її лише під час фільмування? Те саме і з українськими акторами у двомовних театрах на Україні. "Жутко слышать! Жаль актёров!" — сказав один московський критик, побувавши на російськомовній виставі тернопільчан. Навів цей приклад український актор О. Гринько у своїй статті "Остороны каравана"¹⁰ і в контрасті до цього подав ситуацію з Івано-Франківського музично-драматичного театру, де актори дають з аншлагом *Диктатуру совісти* Шатрова українською мовою.

Хоч про справу двомовности говориться, але варт було б почути більше. Виступають проти неї чимало. Були й такі, як київський журналіст Максимов, який обурювався, що *Дядю Ваню* Чехова грають у Київському театрі імені І. Франка українською мовою. Один з засуджувачів двомовности журналіст О. Балабко наводить цікавий вислів запорізького лікаря О. Гаврилової:

"Яке прикре враження від того, що українські актори, не навчені російської літературної вимови, калічачи слова, плутаючи наголоси, «опановують» новий мовний статус своєї сцени". Чи вони вважають, що тут узагалі не може бути проблем? Та послухати б нас із боку, коли розмовляємо по-російськи, — хоч смійся крізь сльози! Або викотиться "о" там, де не треба — ну справжні тобі волжани! — або українське "г" раптом витягне свою гусячу шию... Не знаю, як у Запоріжжі, а у Києві вже давно поширений анекдот про те, як одна лєнінградка, відвідавши російський театр на Україні, висловила: "Как хорош и понятен украинский язык!"¹¹

І ще коротко про одну велику українську людину. Вже років з двадцять тому в Радянському Союзі випущено платівку "Говорят писатели". На ній записано багатьох російських письменників, починаючи з Льва Толстого. Серед голосів чути й голос відомого російського письменника Олексія Толстого, а закінчується платівка виступом основоположника українського модерного кіномистецтва Олександра Довженка. Звучить досконала літературна мова Олексія Толстого і говорить Олександр Довженко, якого змусили чимало років проживати поза Україною. Яка його російська мова в порівнянні з мовою Олексія Толстого? Шкода великого генія українського кіномистецтва! Він був великим у своїй мові, і як же він програє перед російськими письменниками, промовляючи їхньою мовою. Український режисер з Чернігова Володимир Грипич наводить цікаві думки з приводу двомовности в театрах: введення її привело до запрошення до складу труп акторів з інших республік, які й нині погано або і зовсім не володіють українською мовою. Що робити з ними? — запитує він. — Звільнити?¹² Так чи інакше, проблема мовної ситуації лишається найголовнішою. Сама ж проблема двомовности в театрі абсолютно недопустима, коли йдеться про національний театр. Але звертаюсь до іншої сторони

справи. Чи в сучасній незавидній театральній ситуації є все ж таки якісь позначки просвітління? Звичайно, є! Почалося зацікавлення народними традиціями, що були довгими роками занедбані, спотворені. Та ще й як спотворені! Важко, наприклад, оцінити виставу *Енеїди* у Київському театрі ім. І. Франка 1987 р., не бачивши її, але досить лише подивитися на світлину Енея (актор Хостикоєв) як на якогось лубкового чи "рубашечно"-репінсько-малоросійського героя чи побачити на цій же світліні дівчину в національному вбранні, але не з вінком, а з формою російського кокошника на голові, щоб переконатися, як далеко вони стоять від духу національних героїв. Дивишся на них і пригадується безсмертна картина Георгія Нарбута *Еней з військом* (1919). Мистець відчув дух твору. Еней виступає в римському військовому вбранні, у панцирі, шоломі з пір'ям струся, але в червоній киреї, а троянське військо-лава не "рубашечних", а організованих запорожців. Стиль старовинної української гравюри. Та от минув рік. І дивлюся на світлину сцени з *Марусі Чурай* Ліни Костенко у виконанні Львівського українського молодіжного театру-студії, що виникла "знизу", а не з організованої "гори", де нема нічого зайвого. Все просто: білі сорочки героїв, свічі в руках, ікона на задньому пляні, лише обрис національного орнаменту на рукаві Марусі, але відчувається стремління до нового духу доби. Чи ж преса щось написала про театр-студію? Мабуть, дуже мало. Отож, не помилюся, коли висловлю подяку Ларисі Онишкевич за інформацію про цю молоду студію ("Сучасність", ч. 11, 1988). Йде поворот до відродження традицій. Не говориться про певний стиль, але загально. Заворушилися й провідні театри. Київський музичний театр ставить виставу М. Чемберджи за мотивами українських народних казок. Київський театр імени І. Франка замовив В. Бойко п'єсу за мотивами народних казок. Київський театр юного глядача плянує поставити *Ярмарок-гармидер* І. та Я. Златопольських. Кажуть, що ця вистава буде побудована на українському фольклорі й має залучити дітей до національної культури з неповторною красою мови, музичністю, піднесеністю, бо, мовляв, треба змалку прищеплювати людині любов до джерел рідної духовної спадщини.¹³ Нарешті, студія при Київському театрі імени І. Франка показала працю молодого режисера Жолдака *Момент*, створену за інсценізацією п'ятьох оповідань Володимира Винниченка з метою поставити перед глядачем "метафору згубності бездухотворення народу і доконечність його морально-етичної регенерації".¹⁴ Звичайно, таку мету треба вітати, та й у самому зверненні до Винниченка є новий крок до ліпшого. Виставою *Момент* театр імени І. Франка виграв, а от Київський молодіжний театр, виставивши *Пригвожденні* Винниченка, — програв. Як і було передбачено, до вистави *Патетичної сонати* Куліша він не дійшов, а

звернувся до *Пригводжених* Винниченка, не кращої з його драм, а до того ж написану під впливом Г. Ібсена, що, звичайно, в свою чергу, дасть змогу неукраїнському глядачеві Києва осудити за цей твір Винниченка лише як послідовника відомого скандинавця, а не як оригінального українського драматурга. І виграли знову сили антиукраїнські, бо загально показано ще раз комплекс меншевартості української культури. При цьому варто згадати ще один факт. Коли тодішній головний режисер Київського молодіжного театру Лесь Танюк вирішив обабіч театру організувати вечори української культури, що показували велич її, а до його театру пішов новий глядач, то бюрократи припинили його діяльність. Чому? Бо було показано явище, що не пропагувало меншевартості української культури, а ставило її на належне місце. Хіба ж бюрократи могли допустити, щоб українська культура стала на своє місце? Щодо вистави *Пригводжених*, то виграв Лесь Танюк, хоч його не було там. На реалістично-психологічну виставу в режисурі Оглобліна не пішов глядач, бо його цікавили попередні модерні вирішення вистав колишнього керівника. На закінчення хотілося б навести слова відомого сучасного грузинського режисера Роберта Стуруа. Коли його запитали, яке місце належить театрові у творенні грузинської національної культури, він відповів: "Як і для України, театр був для грузинів не просто мистецтвом, але й ареною боротьби за національну самосвідомість, гідність, національні культурні цінності, за збереження національної мови".¹⁵ Коли у 1987 році США відвідав головний режисер Київського театру імени І. Франка Сергій Данченко, то в розмові з ним я сказав: "Домагайтеся удержання української мови, бо коли того не буде, то за п'ять років театр імени Франка нікому не буде потрібний". На це режисер впевнено відповів: "Наш театр буде!" Цією оптимістичною фразою і хочу закінчити: "Наш театр буде!"

1. *Культура і життя*, ч. 19, 7 травня 1989.

2. *Культура і життя*, ч. 43, 23 жовтня 1988.

3. Там же.

4. *Культура і життя*, ч. 38, 18 вересня 1988.

5-6. Там же.

7. *Культура і життя*, ч. 20, 15 травня 1988.

8. Н. Кузякіна, *П'єси Миколи Куліша* (Київ, 1970), стор. 255.

9. А. Луначарский, *Собрание сочинений*, т. 3 (Москва, 1964), стор. 337.

10. *Культура і життя*, ч. 27, 3 липня 1988.

11. *Культура і життя*, ч. 17, 24 квітня 1988.

12. *Культура і життя*, ч. 18, 1 травня 1988.

13. *Культура і життя*, ч. 37, 11 вересня 1988.

14. *Культура і життя*, ч. 23, 4 червня 1989.

15. *Культура і життя*, ч. 18, 1 травня 1988.

НАСКІЛЬКИ ЛАСКАВА ФОРТУНА ДО ЖІНОК-КІНОРЕЖИСЕРІВ?

Олександр Женін

Нещодавно у Сан-Франціско проходив п'ятий міжнародний жіночий кінофестиваль, що репрезентував жінок-кінорежисерів з 18 країн світу. Тому питання, поставлене в заголовку, зовсім не випадкове, а радше актуальне.

Спочатку фортуна повернулася злим боком до бразилійської кінорежисерки Терези Травтман. Її фільм *Найкращі побажання* — це історія великої родини, яка зібралася у своєму спадковому маєтку, в якому вона провела коло півсторіччя. У майже шовському "домі, де розбиваються серця", перед глядачем проходять давно знайомі долі та мелодраматичні конфлікти, в більшості фліртового характеру, які нетяжко передбачити.

Після того та сама фортуна пройшла — теж боком — повз фільм *Божа воля* американської кінорежисерки Джулії Камерон, яка задумала його як романтичну комедію про розлучену акторську пару, що залишила цей світ, але повернулася, щоб полагодити деякі земні справи з дозволу Бога, рудоволосої претенсійної пані, любительки детективів і гольфу. Головна героїня картини десятилітня дівчинка (дочка кінорежисерки та відомого американського кінопостановника Мартина Скорцезе) не врятовує надуманості ситуації навіть своєю дитячою безпосередністю.

Еріка Санто з Угорщини поставила кінокартину *Елізій* про життя єврейської родини в Будапешті, коли до влади приходять нацисти. Ні гроші, ні зв'язки не можуть врятувати сина від депортації до табору Елізій, де над дітьми проводять медичні експерименти. Організований, дещо естетизований підбір візуальних сцен та музика Моцарта ніби підсилюють думку про безвихідь трагічної історії.

Інший фільм з Угорщини, що називається *На повному серйозі*, є режисерським дебютом Ілліко Сабо і розповідає про двох молодих людей непевних зайнят, які абсолютно не погоджуються зі старшим поколінням і способом його життя. Молодь без майбутнього, безнадія — такий настрій досить характерний для багатьох фільмів зі Східної Європи та Радянського Союзу. Це, можливо, й визначає спільність їхньої стилістики, що тяжіє до натуралізму та репортажної хронікальності. Крім того, в обох угорських фільмах присутні якась млявість і статичність чи радше нестурбованість.

Досить безпретенсійно (*Жіноча історія*) назвала свою картину китайська кінорежисерка Пен Сяо Лін. Фільм дійсно розповідає історію трьох жінок з далекого села, які покинули його, щоб у місті

розпочати нове життя й таким чином розірвати з традиціями, які особливо сильні в провінції. Вони продають вовну на ринку. Тут, однак, слід зазначити як гідні уваги цікаві реалії китайського життя. Фільм порушує проблеми конфліктних і суперечливих взаємин між містом і селом, приватного підприємництва та обмеження дітонародження. Під час "культурної революції" Пен заслали на сім років з Шанхаю до сільської комуні на перевиховання. Як сказала кінорежисерка журналістам, "Багато хто не зміг цього знести й відібрав собі життя".

Польську програму присвячено творчості Барбари Саас, яка подала на розгляд журі кінофестивалю чотири свої картини: *Без кохання*, *Дівчата з вулиці Новолипки*, *Крик* і *В клітці*. Як основні теми Барбара Саас бере становище жінки в Польщі, соціальне нерівноправ'я і моральну захитаність суспільства. Безпринципна "пробивна" журналістка Ева, героїня першої картини, за будь-яку ціну старається продертися нагору, використовуючи для цього політичний опортунізм і, очевидно, свої жіночі чари. В гонитві за сенсаційним матеріалом вона входить в довір'я до молоденької вагітної дівчини з робітничого середовища, яка мешкає в гуртожитку, і, врешті, публікує статтю про неї. Дівчина кінчає з собою, побачивши свій підписаний знімок у газеті, а енергійна Ева (яку добре грає Доротея Сталінська) втрачає підтримку редактора газети, свого шефа та коханця.

Соціально загострені фільми Барбари Саас досліджують взаємини між індивідом і суспільством. Вони розкривають взаємозв'язок між політичною структурою та марними намаганнями індивіда подолати порожнечу соціалістичних гасел і обмеженість житлової площі за соціалізму (*Крик*). У своєму останньому фільмі з характеристичною назвою *В клітці* режисерка нібито відступає від своєї жіночої теми, зображуючи як головного героя банківського службовця, чоловіка. Владислав мешкає сам, винаймаючи помешкання. Птахи, за якими він спостерігає в бінокль, — єдина втіха в його житті. Але коли сусідка Марія робить спробу відібрати собі життя, це ніби виводить героя з заціпеніння. Завдяки випадковій події, пожежі в банку, він стає героєм дня, просувається по службовій драбині, а, крім того, ще й починає вести серію телевізійних програм про птахів. Та все ж невдовзі Владислав таки втрачає все, що так несподівано придбав — нове помешкання, приятелів і, врешті, кохану, демонструючи тим самим, що соціалізм не врятовує від ілюзорності особистого щастя та службової удачі. Він, звичайно, починає пити. Якось уранці покинута ним Марія знаходить його в парку під деревом, брудного та непоголеного, й забирає з собою. У фінальній сцені вони мирно йдуть тихими алеями, щоб знайти на самоті щастя та спокій хоча б на кілька годин. Постановниця фільму знаходить розв'язку особис-

тим проблемам індивіда у своєму суспільстві в короткочасності, непевності й, знову ж таки, в ілюзорності рішення конфлікту між особистістю та суспільством, або, радше кажучи, так і не знаходить розв'язки.

Зате стрічка чехословацької кінорежисерки Віри Хітілової *Блазень і королева* — цілком інша. Вона сполучає в собі елементи комедії дель арте, театру абсурду та соціального коментаря. До середньовічного замку, тепер доступного туристам з Заходу, приїжджає солідний німець з дружиною (французька кіноактриса Шанталь Пулен). Мисливець-управитель, що опікується подружжям, пізнає в ній королеву зі своїх фантазій, у яких він виконує роль блазня (Болеслав Поливка, також автор сценарію). Знуджена пані та владна королева однаково потребують розваг, а блазневі потрібна володарка, яку він потішатиме абож старатиметься принизити, щоб оборонити власну гідність. Роздуми про владу та підлеглість, двоїстість і переміщування дійсності з вигадкою з взаємним переходом одного в друге втілено у фільмі в цікаву кінематографічну форму, що зробило його, мабуть, найпримітнішою подією фестивалю.

Радянський Союз репрезентують кінострічка Мосфільму *Коментар до прохання про помилування* (постановниця Інна Туманян) та фільми середньоазійських студій. Фільм Московської кіностудії — це епізод з життя значного радянського урядовця, заарештованого за хабаря та звільненого на добу, щоб позбавити депутатської недоторканости, після чого знову посадити, оскільки слідство вже порушено, і йому загрожує 10-річне ув'язнення. Отже, свою останню добу на волі герой (його грає актор Рим Аюпов) розпочинає з відвідин свого відомства, де він полагоджує справи, прощається з секретаркою й прохає друга допомогти дочці вступити до інституту. З самого початку він зображується не так як злочинець, а радше як жертва, з імплікацією, що будь-хто на його місці так само взяв би хабаря та використав би службове становище, щоб полагодити особисті справи. Аюпов якраз наголошує позитивні риси свого героя, і співчуття глядача повністю на його боці.

Треба сказати, що в цьому фільмі Інна Туманян показує сучасний московський світ, як колись знаменитий італійський поет Данте водив своїх читачів пеклом. Це саме робить і наша кінорежисерка. Але вона не просто водить нас містом, вибираючи найгарніше, як це робили перед нею радянські кіномайстри різного калібру. За 2 год. 20 хв. ми встигаємо завдяки їй пройти такими колами московського життя, які раніше просто не потрапляли в кут бачення радянського кіна. Тепер же вони раптом виникли перед нашим оком без будь-якого зовнішнього вбрання в усій неприкрашеній жалюгідності: тут і звичайна злочинність, а поруч з нею її

супутниця проституція; невблаганна старість і безпритульна юність; звивисті стежки вузьких провулків з темними підворіттями старих покинутих домів і похмура набережна, куди герой іде прощатися в лікарню до своєї хворої колишньої дружини. Фільм за своєю структурою фрагментарний, сполучений одним героєм, одним часом (доба) і одним місцем. Так само шкодять йому його надмірна затягненість у часі та перевантаженість деталями і подіями. Деякі сцени знято відеокамерою, і це відбилося на якості зображення. Сінема-веріте дуже відчувається в цьому фільмі, але образ молоденької білявої дівчини, такої собі слов'янської Кабірїї, з її лагідною посмішкою з фіналу знаменитого фільму Фелліні, вносить певний стилістичний різнобій, і така безпосередня ремінісценція виглядає зумисно підкресленою. Підбадьорений її посмішкою, в якій надія пробивається крізь сльози (низхідна лінія радянського кіна останнього року досить таки помітна), герой іде до в'язниці, а глядач... Що ж глядач? Він продовжує огляд фестивального екрану.

Документальна кінострічка *Гідність, або ж секрет посмішки* Узбекикої кіностудії — одна з серії середньоазійських фільмів, показаних на кінофестивалі. Вона з патосом доводить, що проституція в Ташкенті — це соціальне зло і ніщо інше.

Не досяг своєї мети і французький кінофільм *Смертельна небезпека* з участю французької кінозірки Катрін Денев у ролі психіатра, що веде телепрограму, в якій вона відповідає на запитання глядачів, що телефонували їй, і Андре Дюсол'є в ролі її брата-маніяка. Режисерка Елізабет Раппено не змогла внести до фільму ні нового виконання, ні звичайної логіки.

Ласкавішою виявилася фортуна до італійської режисерки Фьорелі Інфачеллі та західнонімецької кінопостановниці Гельми Сандерс-Брамс. Остання у своєму фільмі *Маневри* заторкнула такі проблеми як поділ Німеччини та холодна війна на тлі повосінної Європи.

Італійський фільм *Маска* переносить глядача в куртуазну атмосферу XVIII сторіччя. Втомлені соціальними струсами та нескінченими конфліктами, ми можемо трохи відпружитися і поринути в споглядання чудового запущеного парку та старого палацу, що помітно підупадає. Його господар Леонардо (Майкл Малоні) закохується в комедіантку (Гелена Бонем Картер), яка, однак, відмовляє гульвісі у взаємності. Страждаючи від кохання без взаємності, він усе ж таки добивається свого, ховаючи обличчя під різними масками. Він пише своїй пасії листа, знаходить потрібні слова та переконливі аргументи, і, врешті, кохання перемагає. В переказі сюжет може здатися заяложеним, але операторська праця Акаціо де Альмейда та мальовничі кінокадри вирізняють фільм від загальної маси.

ЗАБУТИЙ ОБОРОНЕЦЬ САМОБУТНОСТІ

До 120-річчя видання праці Т. К. Делямара «П'ятнадцяти-мільйонний європейський народ, забутий історією»

Микола Мушинка

В українознавстві (не тільки сучасному) склалася думка, що протягом XIX ст. і навіть у період наших визвольних змагань на переломі 10-20-их років XX ст. науковці та політики західньої Європи не вважали українців окремою нацією, а лише етнічною групою російського народу. Така думка не позбавлена ґрунту, однак існує чимало фактів, що її заперечують. Вистачить переглянути знамениту книжку В. Січинського *Чужинці про Україну* (теж несправедливо призабуту), щоб переконатися в цьому.

Одним із західноєвропейських діячів, що вже у 60-их роках минулого століття виступив проти тенденції Російської імперії представляти східніх слов'ян як один "російський народ", був француз Теодор Казімір Делямар (1797-1870). 120 років тому, тобто у 1869 р., він видав у Парижі 24-сторінкову брошуру *П'ятнадцятимільйонний європейський народ, забутий історією* ("Un peuple europeen de quinze millions oublie devant histoire"), яка в тому ж році у Базелі вийшла в німецькому перекладі Ш. Штейнбаха та з його обширною післямовою ("Ein Volk von fünfzehn Millionen Seelen welches von der Geschichte vergessen worden ist").

За 120 років праця К. Делямара не лише не втратила свого історичного значення, але нині вона є не менш актуальною, ніж колись, тому вважаємо доцільним звернути на неї увагу*.

Теодор Казімір Делямар народився 16 січня 1797 р. у південній Франції в незаможній міщанській родині. Його кар'єру справді можна назвати блискучою, немов списаною із сентиментально-романтичного роману. Вже 25-річним юнаком він став кавалером Почесного легіону, одружився з дочкою банкіра, після смерти якого дістав у спадщину багатий банк. Успадкований банк він не прогуляв з дівчатами і не програв у карти (як слід було б очікувати за розвитком дії роману), а добре продуманими операціями значно помножив його капітал. Видав кілька цінних праць з ділянки еконо-

* За надіслання ксерокопій німецького перекладу праці К. Делямара та статті М. Єремієва "Україна — французька інтрига" (*Трибул*, Париж, ч. 11-12, 23 березня 1928 р.), що стали основою даної статті, висловлюю щиро подяку Іванові Гватеві. — Автор.

міки, завдяки яким його іменовано директором Державного банку Франції. Та Делямар не спочив на лаврах. У 1844 р. він за безцінь відкупив майже збанкрутовану газету "La Patrie" і за 20 років зробив з неї найпопулярніший друкований орган Франції. Його газета стала трибуною радикальних реформ в економіці, які він не лише теоретично розробляв та пропагував, але й практично здійснював у своїх власних фабриках. Згодом він був особистим другом Наполеона III, став сенатором, членом французької Академії наук, секретарем Паризького географічного товариства, Політично-економічного товариства тощо.

Зовнішня політика царської Росії у той час (середина XIX ст.) орієнтувалася на Францію, тому Делямар як підприємець і політик живо цікавився історією і сучасністю Росії. Будучи блискучим обсерватором, він швидко спостеріг, що внутрішнє життя Російської імперії зовсім не є таким ідилічним, як намагається представити його за кордоном царський уряд. Росія в очах Заходу виступала як монолітна держава. Більше того: навіть політичні та культурні лідери західних країн та південні слов'яни вважали її зразком вирішення своїх власних національних проблем і (за винятком поляків) були охочі об'єднатися в єдиній слов'янській державі, очолюваній російським царем. Ні західноєвропейські, ні слов'янські політики не бачили або не хотіли бачити факту, що неросійські народи Росії позбавлені найелементарніших національних прав.

Першим, хто теоретично обґрунтував це питання, був К. Делямар. Вивчаючи 12-томну *Історію Росії* М. Карамзіна у французькому перекладі і порівнюючи її з оригіналом, він встановив, що у французькому перекладі бракує майже чверть оригінального тексту. А пропущено або й підроблено саме ті частини, які розглядають давню історію — період Київської Русі, коли Москва, яку офіційна політика Росії представляє колыскою російської культури, ще не існувала.

Під впливом французького перекладу праці П. Й. Шафарика "Слов'янська старовина", Делямар почав глибше цікавитися й іншими слов'янськими народами. Деякий час він вивчав слов'янське життя у Берліні. Великий вплив на нього зробили доповіді київського вченого Душинського, прочитані у Цюріху влітку 1868 р. Ці доповіді, детальний звіт про які був опублікований в журналі "New Züricher Zeitung" (5 та 12 вересня 1868 р.), були безпосереднім поштовхом до того, що Делямар почав глибше цікавитися саме українцями. Він перший із західноєвропейських вчених зрозумів, що панславізм — це небезпечна політика російського уряду, який назовні виступає оборонцем усіх слов'ян, а у власній країні неросійських слов'ян піддає пляномірній жорстокій асиміляції і небувало-му гнітові. А довів він цю тезу на прикладі українців.

У 1869 р. сенатор К. Делямар подав французькому сенатові пе-

тицію, опубліковану у формі названої брошури *П'ятнадцятимільйонний європейський народ, забутий історією*. Своє ставлення до царської Росії він сформулював вже у вступі: "Існує на світі величезна держава, що займає половину Європи і третину Азії, що загрожує одночасно Австрії і Туреччині, Персії, Індії і Китаєві. Ця держава, що росте безупинно, є Держава Російська. Вона складається з дійсної мозаїки народів, що в більшості стогнуть під її ярмом і вона утворена через поневолення одним з цих народів усіх інших... Ми у Франції робимо велику помилку, числячи цю державу однорідною в той час, коли правдою є цілком протилежне, і її ріжнорідність ясно виявляється навіть в актах її уряду". (Тут і далі переклад М. Єремїїва).

Далі Делямар розглядає взаємини між росіянами, що їх постійно називає "москвинами" (в німецькому перекладі "Moscowiter"), та українцями (le peuple Ruthene), в його термінології "русинами". Він підкреслює, що уряд царської Росії, поневоливши Україну, присвоїв собі її старовинну назву "Русь" і поширив її на всіх громадян своєї держави. Таке нічим не виправдане розуміння терміну "Русь", "русин", "руський" прийняла і Європа, деградувавши таким чином справжніх русинів на безвизразну етнічну групу без своєї історії, бо й історію Руси присвоїла собі Москва. Цю думку він доводить на прикладі Хрещення Руси. У західній Європі панує загальна думка, інтенсивно поширювана російським урядом, що Москва прийняла християнство за часів князя Володимира, тобто у 988 р., при чому ніхто не задумується над тим, що Московське князівство виникло лише у другій половині XII ст. і ще довгі століття не мало християнського характеру.

Делямар закликає французький сенат до ревізії офіційного ставлення до Росії. Пропонує запровадити у шкільні навчальні програми лекції історії поневолених Росією народів, у першу чергу українців, — нації, що нараховує п'ятнадцять мільйонів осіб і щодо кількості населення дорівнює Іспанії, всім підданим корони св. Стефана і тричі перевищує Чехію.

На думку Делямара, українці мають свою багату історію, відмінну від історії Польщі і Московщини, мають свої традиції, свою самобутню мову, своє національне самопочуття, яке століттями завзято обороняли від різних нападів. Про цю боротьбу у французьких навчальних програмах немає найменшої згадки.

Молодь, що виходить з гімназії, — писав Делямар у своїй петиції, — не має поняття, як зветься в дійсності той народ, що збудував найбільшу з світових держав і що підбив під себе русинів, литвинів та поляків, а з ними і багато інших націй. Вона не має поняття, що до Петра Великого були лише царі московські і володарі над москвинами і що сам Петро зміг собі надати постановою власного Сенату з дня 1 листопада 1721 р. титул Імпе-

ратора всієї Росії внаслідок Полтавського бою (1709), що зробив його паном над Малою Руссю — краєм, заселеним русинами... Пізніше Московію стали іменувати Великою Росією, а її мешканців великоросами і то лише з пекучої необхідності встановити для них якесь відзначення від справжньої Русі і справжніх руських. В кінці минулого століття кожна людина в Європі знала різницю між Руссю і Московією. Нині, щоб це зрозуміти, треба спеціально студіювати це питання.

"Чому це так? — запитує Делямар і тут же відповідає: — Лише тому, що протягом цілого століття Московський уряд працює уперто, щоб досягнути повного змішання в загальній opinіi значення цих двох слів ("Русь" і "Московія" — М. М.)". Далі автор наголошує на шкідливості панславізму і закликає французький сенат відмовитися від нього. Оцінюючи експансіоністичну політику Російської імперії, Делямар наголошує на поступовому завоюванні нею Придніпровської України. "По Дніпру, — писав він, — прийшла черга на Вислу, а за Вислою мають піти Карпати, Дунай і Босфор, якщо роз'єднана Європа не зверне увагу на цю справу".

Він розглядає історію виникнення Московського князівства, вказує на його постійну експансіоністичну політику, наводить конкретні теми з історії України, що їх треба залучити до шкільних програм і підручників історії. Врешті-решт, він, виходячи із реального становища, зводить свої вимоги до сімох пунктів, що займають всього-навсього п'ятнадцять рядків, і вимагає обов'язкового залучення у шкільний підручник історії бодай цих п'ятнадцять рядків. Ухваленням запропонованої петиції, писав Делямар, "буде зруйноване це фальшиве нагромадження історико-політичних фактів, для побудовання якого Московія вжила ціле століття. Ця хиба буде усунена, бо професори історії будуть покликані визнати різницю між русинами і москвинами і характеризувати деструктивну роль останніх в Європі".

Сам Делямар не дочекався ухвалення своєї петиції. Він помер невдовзі після її подання — 17 лютого 1870 р., а після його смерті нікому було підтримати її у сенаті.

Нині на Україні помітне шире бажання виправити не лише віковічні помилки царської Росії стосовно до українського народу, але й помилку недавнього минулого, окресленого термінами "культ особи", "сталінські репресії" та "період застою". Створено Товариство рідної мови ім. Шевченка та цілий ряд неформальних об'єднань національного характеру. При цій нагоді не слід забувати про тих, хто вже у далекому минулому на міжнародній арені підіймав голос за права українців. Одним з таких ширих друзів України був француз Теодор Казімір Делямар, який 120 років тому опублікував працю, спрямовану на захист самобутності історії українського народу.

В. Січинський так характеризує петицію Делямара: "Був це останній шляхотний голос Західньої Європи другої половини ХІХ ст. про українську справу, останнє пригадування про українців! Пізніше прийшла найтемніша сторінка «віку гуманізму», коли Європа почала забувати про нас" (*Чужинці про Україну*, Прага, 1942, стор. 205).

Українською мовою праця Делямара (наскільки мені відомо) і досі повністю не опублікована, а в українських радянських енциклопедіях, підручниках історії та інших довідниках про неї та її автора немає найменшої згадки.

У цьому році сповняється 120 років від дня смерті Т. К. Делямара — вдячна нагода для вшанування його пам'яті. А кращим вшануванням було б видання його праці українською мовою з сучасними коментаріями та життєписом автора.

ПРО ПЕРЕБУДОВУ БАГАТО ГОВОРЯТЬ

Думка А. Сахарова

Це інтерв'ю присвячуємо пам'яті великого борця за права людини Андрія Сахарова. Не так давно французький журналіст і соціолог Жан-П'єр Бару провів для газети *Figaro* інтерв'ю з радянським фізиком-дисидентом, академіком Андрієм Сахаровим, у якому взяла участь і його дружина Олена Боннер. Пропонуємо читачам думки відомого правозахисника. Переклав з французької О. Ж. — Ред.

Жан-П'єр Бару: За новим законом у березні цього року відбудуться вибори на З'їзд народних депутатів у складі 2250 осіб. Дві третини виберуть загальним голосуванням, одну третину становитимуть особи, призначені різними організаціями...

А. Сахаров: Дозвольте вас перебити. Величезний виборчий механізм має масу пасток, які тяжко побачити збоку, але для посвячених ясно: вибори мають мало спільного з демократією. На мою думку, нова виборча система має два великі недоліки. Вибір кандидатів відбиває систему, яка не має нічого спільного з демократичними виборами, не існує критеріїв для відсіву, і навіть якщо є, мені вони невідомі. Слушно буде у зв'язку з цим пригадати те, що сталося в липні 1988 р., коли висували кандидатів на XIX партійну конференцію. Переважали супротивники гласності, бо так комусь хотілося. Склад учасників партконференції не відбивав реального становища. Тепер вибори проводять на кількох рівнях.

Ж.-П. Б.: Останнє слово залишається за Верховною Радою?

А. С.: Так. 400 депутатів виберуть голову (знову ж таки незрозуміло, за якими критеріями). Нам сьогодні кажуть, що кожного року п'яту частину депутатів оновлюватимуть, але за якими принципами? Невідомо!

Олена Боннер: Ще один важливий деталь: ці 400 апаратників можуть вибрати голову без будь-якого пов'язання з народом. Єдиний надійний захист голови держави — в прямих виборах. Та Горбачов їх побоюється, і даремно. Ми б все одно вибрали його, бож не маємо іншого лідера. Але він сам себе відгородив від захисту народу. Я думаю, що дуже швидко його скинуть, і вся ідея перебудови піде в небуття разом з ним. Я б на нього навіть і десять карбованців не поставила.

А. С.: Горбачова або скинуть, або накинуть йому свої погляди. Він знає, що я скептично ставлюся до нової виборчої системи. Його дуже роздратувало інтерв'ю, яке я дав чужоземним журналістам на одній з останніх пресових конференцій. Мені передали його зау-

важення, вони мені незрозумілі, так само як незрозумілий гнів щодо моїх зауважень.

Ж.-П. Б.: Чи в цій суперечці беруть участь і робітники? Чи можливо, що вона є прерогативою інтелігенції?

А. С.: Робітники — теж учасники цієї суперечки, але дуже обачливі учасники. Таж жадних позитивних матеріальних наслідків перебудова покищо не принесла.

Ж.-П. Б.: Про перебудову багато говорять...

А. С.: Істотним для народу є не лише матеріальний добробут. Він за те, щоб жити без брехні. Вона ж і далі існує.

Ж.-П. Б.: Ви вважаєте, що державні та військові секрети будуть менше тиснути на народ, якщо переможе гласність?

А. С.: Я думаю, що реально залишиться лише невелика кількість секретів. На мій погляд, чим їх менше, тим більше шансів для нормальних міжнародних взаємин. Думаю, що супутники-шпигуни, — як це не парадоксально, — гарантія миру та взаємного довір'я між народами. Чим більше знатимуть потенціальні суперники один про одного, тим міцніший буде мир. Поняття "державні та військові таємниці" треба, на мою думку, викоринити.

Ж.-П. Б.: Вас можна сьогодні вважати провідником демократичної опозиції в СРСР?

А. С.: Я ніколи не відзначався рисами провідника. Все, про що я говорю, я говорю від себе особисто, і мої погляди не міняються в залежності від тієї чи іншої кон'юнктури.

Ж.-П. Б.: Що ви думаєте про перебудову на даному етапі?

А. С.: Думаю, що вона життєво потрібна, ми не маємо іншого виходу. Це, однак, не означає, що ми повинні беззастережно підтримувати Горбачова, навіть якщо він є її ініціатором. Між іншим, не можна повністю пов'язувати перебудову з ім'ям Горбачова. На нього можуть вчинити тиск, його погляди можуть змінитися... Треба підтримувати перебудову без будь-якого пов'язання з тією чи іншою особистістю. Важливо, щоб кожний зрозумів одне: співпраця з Заходом можлива лише в наслідок послідовного розвитку перебудови, змін у всьому суспільстві. Хоч це проголосили офіційно, в дійсності тут не так. Мені не подобається нова виборча система, не подобається закон проти демонстрацій і зборів, не подобається арешт членів комітету Нагірного Карабаху, як і арешт азербайджанського борця за громадянські права Пулатова...

Ж.-П. Б.: Ви з дружиною нещодавно відвідали Вірменію разом із віцепрезидентом Академії Наук СРСР. З якого приводу?

А. С.: Після повернення із США мене дуже занепокоїла доля вірменів. Олександр Яковлев, за погодженістю з Горбачовим, запропонував мені поїхати до Вірменії. Я хотів мати чіткіше уявлення про те, що там відбувається. Ми полетіли туди на вертолеті. Те, що я там побачив і почув, неможливо собі уявити. Поперше, листопадову

різню вірменів у Сумгаїті спровокувала місцева мафія, яка щороку "заробляла" десять мільйонів карбованців на підпільній промисловості. Мафія, безумовно, має зв'язки з Політбюром і КГБ. Сумгаїт — і це тільки один із численних прикладів — розташований лише в двадцятьох хвилинах їзди від Баку, столиці Азербайджану. Отже, не так уже й тяжко тримати ситуацію під контролем, потрібне лише бажання.

Ж.-П. Б.: Ви маєте якісь інформації про вірменський погром?

А. С.: Гвалтували, палили живими, вбили вагітну жінку. По-звірячому вирізали вірменську родину, трупи розрізали на шматки і спалили... В Баку скандували: "Алієв, дякуємо за зброю!" (звільнений 21 грудня 1987 р. від обов'язків члена Політбюра та заступника голови Ради міністрів СРСР, Гейдар Алієв попередньо був головою азербайджанського КГБ). У певний момент погром взагалі вийшов з-під контролю. Я бачив у Баку дівчину, яка нашила собі на блюзку портрет Хомейні. Релігійний фанатизм відіграв свою роль в Азербайджані. У Вірменії становище дещо інакше. Хоч мафія існує теж, вона не відіграє там такої важливої ролі, як в Азербайджані. Там ідеться радше про демократичний рух.

Ж.-П. Б.: Як член товариства "Меморіал", метою якого є реабілітація жертв сталінізму, чи ви бачите досягнення в його діяльності?

А. С.: "Меморіал" поставив собі за мету створити дослідницький центр, а також публічну бібліотеку. Ми відкрили рахунок у Держбанку, куди населення вносить гроші у фонд "Меморіалу". Коли керівники хотіли зняти гроші з рахунку, їх повідомили, що доступ до грошей закрито і, за розпорядженням Юдіна, голови відділу культури при ЦК партії, вони призначені для створення пам'ятника жертвам сталінізму. "Хіба ж це не є також і ваше бажання?" — запитали нас у ЦК. Під час нашої зустрічі з членами ЦК я впізнав в одному з учасників зустрічі активіста націоналістичного російського угруповання "Пам'ять". Ми, звичайно, продовжуватимемо боротьбу.

Ж.-П. Б.: Хотілося б порушити єврейське питання в СРСР.

А. С.: (звертається до Олени Боннер): Нині тих, яким відмовляють видати дозвіл на виїзд з СРСР, звільняють з праці, заарештовують?

О. Б.: Мені невідомі такі випадки.

Ж.-П. Б.: Чи багато відмовників, що не можуть виїхати з Радянського Союзу?

А. С.: Мені здається, що їх стало значно менше, але закони про виїзд досі не змінилися. Важливо, щоб вони стали такими, як на Заході, або, принаймні, не дуже відрізнялися від демократичних. Між іншим, багато з тих, що мають намір виїхати, вчасно залишають секретну працю. Багато з них живуть на заощаджені гроші та на допомогу з закордону.

О. Б.: Загалом, хто хоче, той виїжджає. Психологічна атмосфера навколо тих, що подали документи на виїзд, сьогодні не така ворожа. На цей раз проблемою є Захід. Окрім США, жадна з розвинутих країн не проводить справжньої політики прийняття імігрантів. Американці несуть на собі цей тягар самі. Такий відомий дисидент, як Юрій Орлов, не може отримати французького громадянства!

Ж.-П. Б.: Ви й далі стверджуєте, що вільне пересування та вибір країни проживання — невіддільні компоненти прав людини?

А. С.: Часи змінилися, й ієрархія тепер теж інша. Нині я вважаю важливим, що людина має право належати до будь-якої організації, яка відповідає її поглядам. Закон повинен захищати людину від диктатури держави, повинен розвивати плюралізм; іншими словами, треба акцентувати увагу на нетоталітарній державі зі збереженням високих моральних принципів.

Ж.-П. Б.: Останнім часом в СРСР багато говорять про "повернення до принципів ленінської доби", підкреслюючи, що перебудова — це політика Леніна, яку з часом спотворили.

А. С.: Горбачов також багато говорить про це. В дійсності ми будемо щось цілком інше. Те, що сьогодні відбувається в Радянському Союзі, нагадує мені роман [польського письменника-фантаста] Станіслава Лема *Соляріс*, де образи виникають і зникають, ваяються в помаранчево-загрозливій масі незрозумілого походження, і все це — наслідок незбагненої праці людського мозку. Ви розумієте, що таке становище мене не тішить. Але, повторюю, нам нічого, крім перебудови, не залишається...

О. Б.: Нині дуже мало говорять про Хрушова, якому ми повинні бути вдячні за реальне оплачення праці колгоспників, за нову житлову політику, за закон про пенсії, скорочення кількості кадрових військових — перше за всю історію Радянського Союзу.

А. С.: Скоротивши військо, він заризикував і поплатився за це.

Ж.-П. Б.: Яке становище політв'язнів?

А. С.: Наскільки мені відомо, нині немає в'язнів сумління, згідно зі статтями 70 і 190 Кримінального Кодексу ("антирадянська діяльність"). І все ж членів комітету "Карабах" заарештували. Для боротьби з інакодумством і далі застосовують психлікарні. Політичних нині теж заарештовують, але з підтасованим досьє. Захід повинен робити тиск на Радянський Союз перед міжнародною конференцією прав людини, яка відбудеться у Москві в 1991 р. Багато речей можна змінити. Хтозна, можливо до того часу становище в СРСР може стати задовільним.

«ПРОЙТИ ЧЕРЕЗ УСІ БОЛІ Й УКРІПИТИСЯ ДУХОМ»

Інтерв'ю з *Ліною Костенко* провів *Ігор Римарук*

"Зараз час обнадійливий і цікавий, але — не мій. Не для мене час, коли бути сміливим *дозволено*", — каже Ліна Костенко, яскравий Майстер із когорти поетів-"шістдесятників", яка впродовж трьох десятиліть творчої діяльності зазнала й несправедливої опали та замовчування, і тріумфу та всенародного визнання. Її історичний роман у віршах *Маруся Чурай*, відзначений Державною премією України імені Тараса Шевченка, що вийшов у другому виданні небаченим для сучасної поезії стотисячним тиражем, невдовзі став бібліографічною рідкістю — зрештою, як і інші книжки Ліни Костенко (ті, яким попри всілякі перепони та позалітературні втручання, все ж удалося побачити світ). Наприкінці 1989 р. видавництво "Дніпро" (Київ) повинно випустити "Вибране" поетеси, куди ввійдуть, окрім уже знайомих читачам, твори неопубліковані та написані в останні роки. Останні роки... Якими уявляються вони нашій співрозмовниці?

— *Ліно Василівно, українська культура нині переживає, на вашу думку, Відродження чи... агонію?*

— Це — відродження агонії. Це День Гніву, де кризь клекіт обурення проривається стогін. Вбивча правда, але не фатальна. Гірше було, коли взагалі був коматозний стан, а тепер хоч всім видно і чути цю смертну муку нашої національної культури.

Прогноза? Мені один чоловік, смертельно поранений у війну, розповідав, що коли він лежав у госпіталі з пробитими легенями, в безнадійному стані, його вже вважали приреченим, настільки, що дозволили перед смертю закурити — він затагнувся, зайшовся кашлем, у грудях прорвало все, що мало прорвати, і він почав одужувати. І вижив. Так що треба боротися. Робити все, що можна і що не можна. Вірити в можливість відродження. І воно буде.

Це дуже болюче питання... І я не маю права відповідати на нього з дешевим оптимізмом. Для відродження необхідна діяльність справді великих особистостей — таких як Франко, Курбас, таких, які були, скажімо, в італійському Ренесансі. Не будемо себе приколисувати думкою, що ми їх уже маємо, — бо приколишемося й забудемо Шевченкові слова: "... Її, окрадену, збудять". Нам би не впасти в сон, в ілюзію — і тоді ніколи не переживатимемо агонію, ніколи окраденими не прокинемося.

Розмова побачила світ у перекладі англійською на замовлення квартальника *Soviet Ukrainian Affairs* (Лондон), літо 1989, стор. 3-6; містимо оригінальний матеріал. — *Ред.*

— Українську літературу двадцятих-тридцятих років дослідники тепер називають "розстріляним Відродженням"...

— Так, тоді це було справжнє відродження. Через те воно й розстріляне. З дистанції років я бачу людей тієї генерації духовно розкритими, дуже чесними і сміливими, готовими до всього — навіть до смерті. В того ж процесу, що започатковується нині, перспективи бути розстріляним, можливо, й немає, але є загроза бути задušеним в обіймах та поцілунках, обраним в делегати й лавреати... Словом, приспаним. Для окремої людини втратити свободу чи й життя — це дуже страшно, але для нації, для її культури страшніше бути приспаною, ошуканою. Дуже велика трагедія — загибель Василя Стуса... Але об'єктивно, у своєму безсмерті, він має тепер ту неперебутню сатисфакцію, що загинув як Людина; а поетам, які в ті роки йшли, так би мовити, "зигзагом" і мали життя начебто легше, — їм важче, вони не мають сатисфакції... Тут знову справа *особистости*.

Таланти, значні таланти Україна має й тепер, а от особистостей ще бракує: сьогочасна людина прим'ята, притлумлена багатьма трагічними обставинами. Я гадаю, що в майбутньому наша земля народжуватиме дуже великі особистості, — але перш вона має пройти через усі болі, всі хаші, має загартуватися й укріпитися духом.

— Ви згадали про поета Василя Стуса... Чи знали ви його особисто?

— Василя Стуса я знала особисто, бачила його в таких екстремальних ситуаціях, де душа на повен зріст. Наприклад, тоді, в кінотеатрі "Україна"...

— *Відома історія...**

— Так, відома історія... Отож, тоді мене Стус потряс. Він — поет, талановитий поет, прекрасний поет! — і під шум, під тупіт ніг крикнув, викричав у залі ті правдиві слова. Ми, хто підтримав його, встали, висловивши цим свою солідарність із Василем. Мужність його мене вразила. Він дуже красиво входить в українську літературу. Назавше запам'яталася його стаття про поезію (це чи не перший твір Стуса, який я прочитала) — стаття по-юнацьки задерикувата, розумна, дотепна, інтелігентна... Коли ж уперше побачила його в Спілці письменників, мене вразило таке: у зовсім молодого юнака — абсолютно дантівський профіль!.. Це був знак,

* Іван Драч у післяслові до поетичної добірки Василя Стуса в журналі *Прапор* (ч. 4, 1989) так описує цей епізод: "На прем'єрі фільму «Тіні забутих предків» у київському кінотеатрі «Україна» Василь Стус запропонує присутнім у залі встати й цим вставанням протестувати проти арештів, які почалися тоді в середовищі київської інтелігенції. Зал встав, а Василь невдовзі... сів". — Прим. *І. Р.*

символ його особистости. Стус був максималістом — у найкращому розумінні слова. Тому й дехто напружено, непевно, почувався поруч нього. А ще надзвичайна обдарованість! Кожну, геть кожную зустріч із ним я запам'ятала до деталей. Страшно було почути про смерть Василя, страшно стало від його останніх рядків: "Прошай, Україно, моя Україно, чужа Україно, прошай"... Радію, що нині повертається його ім'я в літературу, але навряд чи це можна назвати поверненням справедливости, — бо як може повернутися справедливість там, де втрачено життя?! Як можна відновити справедливість стосовно Курбаса, Плужника, всієї когорти прекрасних письменників, трагічно загиблих?.. Але слава Богу, що ми тепер читаємо Стуса, що Україна — "моя Україна" — вже йому не чужа, що він для неї — свій, говорить із нею зблизька. Вірші його вже друкуються, ім'я повертається в літературу. Я вважаю, що мученицький прах його треба перевезти на Україну, як це роблять народи, що себе поважають, щоб лежав у рідній землі, щоб гідно була вшанована його пам'ять.

— *Ліно Василівно, в одному з ваших віршів є рядки: "Не спокушайте мене гласністю — я вдруге в пастку не піду". Чи означають вони, що ту, "першу відлигу" 60-их років ви сьогодні оцінюєте як пастку для творчої особистости?*

— Просто я зрозуміла, що закрита система завжди побудована за принципом пасток. І якщо навіть зняти перегородки між ними і перетворити це на концертну залу ідеології, то все одно це не буде зала, а велика переобладнана пастка. Поетові в цих концертах брати участь не слід. Річ у тім, що в 60-их роках ми були такі молоді, так вірили у правду, вперше сказану нам тоді, з такою чистою душею пішли в боротьбу за неможливість повторення сталінських жакіть!.. Я тоді не була скептиком, в мене не було зневіри, гіркоти, менше було іронії, — тоді все було *вперше!* Тоді, здавалося нам, почалося Життя — повноцінне Життя, воно ще не складалося з "періодів"... Це тепер я вже знаю, що жила "періодами": культу особи, "відлиги", "заморозків", застою, "другої відлиги", — а тоді, коли я написала "Зоряний інтеграл", широко вірилося, що настало Життя, що коли ми зінтегруємо наші сили в боротьбі за нього, то розпочнеться оте Відродження, про яке ми говорили. Я *повірила* — і без озирання пішла в ту боротьбу. Та за якийсь час знову почалися патологічні суспільні процеси, почався відступ, згортання всього нового, демократичного. Ось цими почуттями і продиктовані оті рядки. В них я залишаю за собою право не піддатися на будь-який обман, не жити "періодами", а мати власне розуміння нинішнього й майбутнього. От ми з вами так гарно зараз розмовляємо — а раптом увімкнемо телевізор і... дізнаємося, що курс Горбачова, курс на гласність і демократизацію — ревізійністський?! Боюсь, що тоді

вісімдесят відсотків людей, нині вельми сміливих, втратять свою відвагу. А мені що — знову перебудуватися? Ні, я не перебудуюся: я не будувала того, що треба перебудувати. Я завжди мала власний будівничий замисел.

Цей замисел орієнтований на кращу частину народу, на тих людей, які уособлюють для мене українську націю. А про націю існують, а часом і нав'язуються, різні уявлення... Скажімо, чому я написала "Думу про трьох братів неазовських"? Тому, що всі знають про трьох братів азовських — про те, як двоє братів відступилися від третього. А я в історії знаю інші факти! Але вони чомусь не оспівані... Можливо, ті, котрі мали про це написати, загинули? А вони теж є "неазовськими братами"... І народ наш — на велике щастя! — є "неазовськими братами". І саме в цьому генетичний наш корінь. Я багато років займаюся історією, займаюся мовою, маю картотеку синонімічних її рядів. Синоніміка української мови — це акумульоване багатство мови, геніяльної за своїми можливостями, акумульований такий історичний досвід, який може бути даний тільки прекрасному народові, — інакше як я могла б бути поетом цього народу?!

А поет — це медіум народного духу; і коли з мене чи з іншого поета хочуть зробити медіума перебудови, — стає кумедно. Перебудова — це період; сподіваємося, що вона дасть результати, і добрі результати. Алеж не треба зводити період у ранг якоїсь апотеози, — наче для цього відтинку часу ми тільки й жили!..

— *Що, на вашу думку, є унікальним, неповторним, цікавим і цінним для інших народів у духовному досвіді української нації?*

— Гадаю, що кожен народ у своєму комплексі має всі чесноти й гідності... Але коли говорити про унікальність і неповторність, то в нашому народі є, здається мені, якась геніяльна емоційність, котра давала йому змогу бути безмежно хоробрим у боротьбі за свободу, дарувала йому дивовижні пісні; котра зумовлювала й те, що він міг розгубитися перед грубою силою і через доброту свою навіть притихнути на деякий час... Але ця ж емоційність дає змогу народові бути молодим, іще раз молодим і вічно життєздатним! Змогу регенерації, відродження. Я цю змогу відчуваю. Відчуваю, що відродиться гордість іще князівських часів, поновиться нерозривний, генетичний зв'язок із природою, який був за язичницьких, ба й скитських століть. Але йдеться про майбутнє, яке здобуватиметься великими духовними зусиллями. А ще — здатність творити своє зоряне небо в чорній дірі історії. Тобто здатність до неймовірного. і ще. Нечувана щедрість, з якою цей народ роздає свої таланти в інші культури, не маючи за це ні визнання, ні спасибі.

Що ж до 1960-их років, то "весною народів" їх не назвеш. Це була великою мірою ілюзія, інтервал між тигром і шакалом. Пару років відносної свободи, котрі скінчилися тим же клацанням пастки.

Але кілька бруньок в ту відлигу розцвіло, і вони дали добрі, актуальні й на сьогодні плоди.

— *Ліно Василівно, я бачив вас на установчій регіональній конференції Народного руху України за перебудову. Знаю, що вас обрано до його координаційної ради. Що привело вас у лави Руху?*

— Гадаю, що люди, які створювали Рух, робили це для того, щоб український народ віднайшов у собі сили *рухатись* у майбутнє. Особисто я не допускала для себе можливості входження в яку-небудь групу чи партію — я хочу бути вільною завжди, — але тут я вважала за потрібне і за необхідне увійти в Народний рух: не тільки тому, що він може зробити багато корисного для України, а й тому, що він виводить її на ті рівні, на яких прокладають собі подальший шлях інші народи країни.

Якщо поняття "рух" — філософське поняття — ми визначаємо як форму існування матерії, то Народний рух України за перебудову — це форма існування національного духу, запорука повноцінної життєдіяльності народу, його просування дорогою, яка так перерита й перекопана, що йти нею дуже непросто.

— *Що ви можете сказати про сьогочасну молоду поезію України? Чим, зокрема, різниться літературне покоління 80-их років од "шістдесятників"?*

— В теперішній літературній молоді відродилася і продовжилася та гілка поезії, яка не скоригована тимчасовими політичними чи ідеологічними обставинами, не zdeформована публіцистичною скороминушістю. Інстинктивне, мабуть, відчуття справжньої поезії не дозволяє представникам цього покоління говорити на реєстрах "мітингових", у тоні майданної словесної "перестрілки"... Такий поетичній лінії я симпатизую і дуже відчуваю її. І ціную, бо в ній з'являються ті загальноестетичні, загальнокультурні, спільні для всієї людськості моменти, які потрібні для розуміння України світом, — часто наші вузьконаціональні болі та проблеми далекі йому, незбагненні...

Це покоління на початку свого входження в літературу зазнало травми отого сумнозвісного "застою", але мені здається, що травма для поезії все ж краще, аніж спотворення, необхідність іти "зигзагами", чи не так?

Це покоління принесло нові пошуки, нові знахідки, нову якість стоїцизму. Тут кілька яскравих небуденних особистостей, всі вони пишуть по-різному, у кожного своя поетика, свої емоційні реєстри, але в цілому в їхній поезії є щось і спільне. Це — як дитина, народжена у в'язниці. Вона вже вільна, але її генетична пам'ять трагічна.

Рівнем свого обдарування це нове покоління принесло нову надію на подальший розвиток української літератури по висхідній.

ШУКАЙМО ВІДПОВІДЬ У ПРОГРАМІ

Редакція *Вісника Руху* взяла інтерв'ю у голови Секретаріату Руху Михайла Гориня.

Питання: Закінчився Установчий з'їзд. Народний Рух України почав своє існування серед шквалу погромних статей офіційної преси всіх рангів. Рух робить свої перші післяз'їздивські кроки. З якими проблемами зустрівся Секретаріат в перші тижні своєї праці?

Відповідь: Здавалося, що найтяжчий період в житті нашого Руху — це подолання складного плетива передз'їздивських труднощів. Вже тепер можемо сказати, що труднощі тільки починаються. Наш Секретаріат працює у дуже складних умовах: не маємо приміщення. В одному кабінеті Спілки письменників три установи — Секретаріат Руху, республіканське Товариство української мови ім. Т. Г. Шевченка і Київська регіональна організація Руху. Бракує паперу, мнужильної техніки і т. п., навіть столів, за якими могли б працювати секретарі та приймати щоденно багаточисленних відвідувачів.

Та робота поволі налагоджується. Уточнюються функціональні обов'язки секретарів, встановлюються контакти з регіонами, готується Сесія Великої Ради Руху. Розроблено програму боротьби за альтернативний виборчий закон. А недавно Рух сприяв відправці великої партії дітвори, яка постраждала від Чорнобильської аварії, на лікування до Ізраїлю.

Л.: Спілкуючись з відвідувачами, я дуже часто чую запитання: що робити? Як би Ви відповіли на нього, Михайле Михайловичу?

В.: Це сакраментальне питання в ряду подібних вічних питань: Шевченко: "Нашо нас мати привела?", Драч: "Куди йдемо?" Ми вважаємо, що відповідь на це питання читач знайде в нашій Програмі. А якщо вже уточнювати, то це в першу чергу пропаганда матеріалів з'їзду у найвіддаленіші закутки нашої України. Хай наш допитливий читач дізнається про Рух, його мету, платформу не тільки зі статей готової до послуг офіційної преси, що ллє бруд на нас, але і з першоджерел. Ми напередодні виборів. Тому основну свою увагу всі осередки Руху повинні зосередити на підготовці до них.

Інформаційний бюлетень *Вісник Руху*, ч. 1, жовтень 1989. Зберігаємо правопис оригіналу. — *Ред.*

Секретаріат розробив передвиборчу платформу Руху, а також структуру координаційних комітетів для керівництва передвиборчою кампанією. В цих документах врахований досвід минулих виборів, а також досвід наших друзів із сусідніх республік. Зараз ми повинні сформувати рухівський корпус: кандидатів в депутати всіх рівнів — від селищних до Верховної рад. Але найголовніше — відстояти альтернативний проект Закону про вибори, домогтися його затвердження Сесією ВР УРСР. Для виявлення ставлення нашого народу до офіційного і альтернативного проектів Секретаріат Руху запропонував осередкам провести 16. X. 89 в обласних, районних центрах мітинги обговорення і схвалення одного з них, а 22 жовтня республіканський підсумковий мітинг у м. Києві з участю делегацій всіх областей України.

П.: Чи успішно здійснюється Ваш план?

В.: На жаль, керівники багатьох областей заборонили мітинги: у Києві, Львові, Одесі та ін. І досі наша радянсько-партійна бюрократія боїться такої форми громадської активності, як мітинги і воліє не чути голосу народу, а замість мітингів пропонує мовчазну працю. У Чернівцях місцева влада заборонила мітинг у зв'язку з осіннім збором врожаю: "Нечего митинговать. Работать надо!" Яка праця без елементарної політичної свободи, ми вже бачимо. Але не хоче цього знати партапарат, хоч щоденно йому про це нагадують порожні полиці наших крамниць і понівечена природа України.

П.: Це, так би мовити, найближчі плани. А якщо зазирнути в перспективу?

В.: А перспектива — це виконання нашої Програми. Маємо на увазі запровадження в життя економічної, політичної і культурної самостійності Української РСР, національне відродження українського народу, його мови, культури, обрядів і звичаїв, створення умов для такого ж ренесансу інших народів: греків, євреїв, угорців, поляків, вірмен: і на цій основі побудови гармонійних міжнародних стосунків квітуєчих національних громад, а не zdegradovanogo, "не помнящего своего родства" населення.

В близькому часі хочемо домогтися такого стану, щоби кожен українець, єврей, росіянин, білорус і всі суші на Україні "язики" мали свої школи, культурні споруди, театри, а не гвалтовно русифікувалися під гучні фанфари інтернаціональної демагогії.

В перспективі я бачу Україну квітуєчою державою із широкими міжнародними контактами, достойним міжнародним авторитетом, міцними демократичними інститутами, які опираються на наші традиції, які своїм корінням сягають періоду козацької республіки і ще глибше. І наш Рух сприятиме цій гуманній народній меті.

ПАМ'ЯТНИК З ВЕЛИКИМИ ГОЛОВОБОЛЯМИ

З трибуни *Сучасности*, з якої відбулися найважливіші дебати на тему "Чому Архипенко не створив пам'ятника Шевченкові у Вашингтоні?" (Святослав Гординський — березень 1988, Андрій Пашук — вересень 1988, Аполінарій Осадца — жовтень 1988 і Ярослав Падох — березень 1989), луна яких знайшла відгук в інших наших пресових органах, а тепер вітри дискусії почали притихати, хочу відзначити непорушене вагове питання і запропонувати актуальну розв'язку, яка стосується загубленої провідної нитки (якість пам'ятника) в цій дискусії.

Варто згадати, що дискусія на цю тему була найбільш жвавою в нашому культурному побуті другої половини ХХ ст., значить — справа зі "скринькою Пандори"?!

Колишні члени комітету цього проєкту спрямували коментарі на перебіг адміністративних норм, переочуючи питання якості пам'ятника, наслідком чого є неfortunне завершення справи: прийнявши "аксіому", що лише Архипенко міг репрезентувати українську духовність на рівні світових понять, а коли з Архипенком не вийшло (тут існують протиріччя — чому не вийшло) — дух і руки комітету опали і на місце раннього оптимізму з'явилось песимістично-фаталістичне "хай буде, що буде": втративши мотивацію і не маючи власних візій, вони розгубилися (і, як з деяких коментарів виходить, дехто навіть покинув "поле бою").

Одиноким помітним захисником існуючого пам'ятника є Святослав Гординський. Покликаючись на закони комісії пам'ятників у Вашингтоні та на рішення журі, в склад якого увійшли теж чужинці, — його всюдисущий аргумент, — він намагається нас переконати в добре завершеній справі (його інформації та коментарі про заходи комітету здобути Архипенка для цього проєкту), про стосовні закони Вашингтону і перебіг конкурсу на проєкт пам'ятника (він згадує 17 надісланих проєктів, — навіть на той час, коли наше мистецтво "закипіло" новим ентузіастичним наробком, ця кількість викликає сумніви відносно конкурсу) — вимагають ґрунтовної редакції, бо в дотеперішніх варіантах є велика непослідовність. Але це інша, хоч і важлива тема...

Не зважаючи на різні заковики в історії комітету пам'ятника Шевченкові у Вашингтоні, переочується факт, що нова творча генерація не була у цьому комітеті репрезентована. Генерація, яка відчувала ритм, патос та ідеї дня, для яких навіть Архипенко був уже лише епізодом в історії мистецтва.

Отже, після всіх цих (запізно-неплідних і нудних) дебатів, нове

рішення, для якого підтримку молодшої поінформованої генерації очікується (що старша "наварила" — бачимо), на часі: на місці існуючого пам'ятника (який можна б перенести в якийсь провінційний город, як ленінсько-сталінський пережиток-реквізит) поставити інший пам'ятник — пам'ятник з нестандартною концепцією, який мовою мистецтва активізував би нашу справу в світі культури, додавши цим робом аргумент до нашого політичного престижу, який і так потребує генеральних ремонтів; знаючи наш "чумацький темперамент і горизонти", — цим проєктом не бажаю кинути наше громадянство в "кип'яток", — наше традиційне "а що подумают чужинці?", ця тактика вже випробувана і прийнята чужинцями!

Як писав Іван Кошелівець, чи не перший негативний голос про цей пам'ятник у Вашингтоні: "проблема пам'ятника — в гудзиках".

Чи на цьому (на гудзиках) хочемо закрити цю недопечену з закальцем справу"!?

Вересень 1989 р.

Юрій Соловій

ДО СТАТТІ Д. БАЮРСЬКОГО «PROLEGOMENA ДО ХАРАКТЕРИСТИКИ ХАХЛАЦЬКОЇ МОВИ»

Прочитавши уважно згадану статтю, рішила я поділитися своїми спостереженнями. Зазначу відразу, що не знаю, хто саме кривається за доволі оригінальним псевдонімом, та це тут другорядна річ. Самі завваги автора щодо мовного матеріялу — правильні; наводить він зрусифіковані форми і в противагу до них — правильні українські. Натомість вразив мене інший аспект, а саме психологічна настанова автора до тих українців, які вживають ті чи інші русизми. І мене, як мовника, вражають ті форми, та я не відважилася б, з легкої руки, назвати тих, хто вживає ці форми, "хохлами" чи "малоросами". Це у великій більшості українці, часто дуже свідомі українці, що довгі роки — десятиліття, а в історичному досвіді то й століття, щодо впливів, проживали в російськомовному оточенні. Адже не тільки тепер, коли все шкільництво в Україні, з малими винятками, російськомовне, але й за царського режиму, доводилося вчитися їм в російських школах, серед безперервних впливів російської культури. Як можемо ми дивуватись зрусифікованій мові та вимові українців, яким доля судила жити у вищезгаданих обставинах? Російські кальки вживають нерідко дуже свідомі українці, які часто-густо добре випробували на собі клімат Магадану, Колими чи Воркути і тож таки не за прославлення Росії і її культури... Те, що наводжу, зовсім не апробата тих неправильних мовних форм, це тільки застереження, що ми не маємо морального права осуджувати тих людей за вживання таких форм. Адже те, що і тепер "приневолює" часто силою обставин, "вільно вибирати" для своїх дітей російську, "перспективну" школу, а не рідну українську, — це наслідки, здавалося б, неймовірної таки диявольської машини, що функціонує так справно і в сьогоднішній день. Розуміється, є ще доволі в Україні малоросів і хохлів, які так самі себе називають і навіть часом ненавидять рідного брата свого, свідомого українця і його мову, але їх слід пізнавати не по мові, а по їхніх вчинках та поглядах.

Візьмім хоча на хвилину під увагу Галичину, що довгі століття була під польськими політичними й культурними впливами, бо від кінця XIV століття аж до подій, що настали в XX столітті. Нас зовсім не дивує, коли в мові галичан зустрічаємо цілу низку польських кальок, словосполучень і лексичних явищ, яких не наводжу тут тільки ради скорочення цього тексту.

Висновок насувається такий: викоплюймо чужі, невластиві українській мові запозичення, русизми і польонізми, але робім це об'єктивно, доброзичливо, не вражаючи нічийого національного почуття.

Н. Пазуняк

ЛИСТ ДО РЕДАКЦІЇ

Шановний Пане Редакторе!

Хочу висловити зауваження до статті Мирослава Прокопа "Українське протинацистське підпілля 1941-1944", надрукованої в *Сучасності* в числі за липень-серпень м. р. Стаття солідно удокументована, вагома змістом, з'ясовує чітко й суцільно настанови і методи діяння нашого підпілля. Вона цінна і тому, що автор не тільки дослідник, але й один із найбільш видатних провідників того підпілля, відповідальний за зовнішній сектор його діяльності, зокрема за формування у світі корисної opinio pro наших заходах.

У тексті автор аргументує, чому виникла необхідність організувати підпілля, і твердить, що це було, між іншим, для самооборони населення перед зловживаннями окупантів, щоб спростувати гітлерівську пропаганду, що німці приносять нам "визволення", і докзати світові наші національні аспірації.

Для мене істотні кінцеві висновки автора, де він ставить питання: "Наскільки успішне було українське протинімецьке підпілля під час німецької окупації України?" І відповідає:

Якщо мати на увазі кінцеву мету підпілля як українського визвольного руху, себто відбудову самостійної української держави, то такого успіху воно, як відомо, не досягло... Українське підпілля вело боротьбу проти німецьких окупантів, а від 1944 р. проти більшовиків, передусім з метою організувати самооборону населення перед окупантським терором і бути носієм самої ідеї державної незалежності України... В обох відношеннях українське підпілля мало серйозні успіхи. Воно дало українському населенню ініціативу і організовану структуру для оборони перед терором окупантів, а водночас воно забезпечило те, що під час війни українська проблема не залишилася мовчазним інструментом у руках Берліну і Москви... (стор. 141-142).

Якщо автор робить такі висновки як представник середовища, яке відповідальне за дії нашого підпілля, то це зрозуміло і в порядку. Та мені видається, що автор намагається дати історіософічну оцінку нашого підпільного руху. В такому випадку годі не виявити деяких застережень стосовно вартостей автора. Щодо охорони населення перед терором, то чи не поніс наш народ більше шкоди завдяки цій "охороні", ніж був би постраждав без неї? З охорони користь є тоді, коли вона менш-більш тривала. Ми знаємо, як жорстоко розправлялося гестапо (а також радянські каральні загони), коли наступали на сліди повстанців. Гори трупів, валки на Сибір. Населення приймало повстанців, повстанці користувалися прихильністю населення, інакше бути не могло — це ж були свої хлопці. Але яку високу ціну відтак приходилося платити за цю співпрацю й охоро-

ну!.. Я не надаю великої ваги моїм "зондуванням" публічної opinii в цій матерії під час моїх відвідин України, але, мабуть, не помилюся, коли скажу, що репресії із-за дій повстанців були так жахливі, що в пам'яті наших людей не могло залишитися багато присмних чи, взагалі, позитивних спогадів. Не було теж потреби викорінювати віру населення, що нацисти нас "визволяли". Що прийшли нові окупанти, наш народ відчув дуже скоро.

Автор признає, що якщо йдеться про "кінцеву мету", то акція підвела... І тут корінь питання: чи має сенс якась воєнна акція, пов'язана з людськими жертвами, якщо заздалегідь ясно, що здушена гігантськими силами двох воюючих імперій, вона того "кінцевого успіху" принести ніяк не може? Битись, щоб пролити більше крові, як самоціль? Так наче б не пролито її в нашій історії мор'я? Хіба не показує палестинська "антифада", що ціна крові на міжнародному політичному ринку майже безвартісна? Чи не час нам, не кажу додуматись до того, але принаймні не підносити цей фактор "крові" як шлях до "успіху"?

Автор твердить теж, що наша партизанка очистила нас від закидів співпраці з нацистами. Може дещо так. В політичній літературі багато позитивного на цю тему не найдете. Цей позитив притьмарений акціями наших відомих "приятелів", які намагаються перекопати світ, що українці — це найжорстокіші "нацисти", виставили для допомоги німцям українську поліцію, Дивізію... А що УПА кривавилося у боротьбі проти німців — це не варте навіть згадки.

Беручи до уваги вищесказане, я був би більш стриманим в оцінці доцільності наших воєнних дій у згаданому періоді. В моїх очах тодішні події — це вибух національного гніву чи радше розпуки, це вибух вулкану, це щось, що просто сталося. Пристосовувати до того феномену норми "політики іншими засобами" не виходить. В час зудару двох воєнних гігантів, нам, стисненим між ними, починати військові дії без перспективи, хоч дуже далекої, що досягнемо "остаточну мету", як пише автор, було заходом, який тільки "вулканічність" ситуації може пояснити. Тому, на мою думку, об'єктивну оцінку тих подій треба залишити історикам і часові. Нині не можуть цього робити ні наші історики, які працюють під тиском режиму в Києві, ні ті, що на поселеннях, теж із відомих причин.

Загальний тон статті такий, що читач може мати враження, ніби автор намагається виправдувати. А до подій "вулканічного" характеру ні позитивний, ні негативний підхід звичайно не підходить.

З привітом
Микола Бараболяк

ВИЗВОЛЬНОЇ БОРОТЬБИ ВИПРАВДУВАТИ НЕ ТРЕБА

Микола Бараболяк сумнівається в доцільності підпільної і повстанської боротьби ОУН і УПА проти німецьких та більшовицьких окупантів під час Другої світової війни і після її закінчення. Звичайно, дискутувати на цю тему, як і про боротьбу українського народу в інші періоди нашої найновішої історії, дуже бажано і корисно. Проте при таких обмінах думками не треба нехтувати об'єктивними фактами.

Автор листа пише, що боротьба підпілля і повстанських частин проти німців принесла населенню більше шкоди, ніж користи, бо німці, щоб відплатити, жорстоко розправлялися з населенням. Що німці карали за всякі форми спротиву — це відомо. Але чи з того виходить, що народ не повинен був боронитися? До того ж автор переплутує причини з наслідками: відомо, що німці вже від осені 1941 року виморювали голодом і вбивали українських полонених, грабували села, знущалися над населенням, передусім Волині і Наддніпрянщини, зрештою, і Галичини, хоч в той час не було ще широких виявів підпільної і повстанської боротьби.

Автор сумнівається, чи підпілля могло боронити населення перед терором окупантів. Його не переконують наведені у моїй статті інформації, в тому числі твердження очевидця і одного з провідних організаторів УПА, відомого громадського діяча Волині Ростислава Волошина, статтю якого з 1943 року я цитував у своїй статті. Там Волошин писав про "Десятки й сотки назв сіл Волині, Полісся, Поділля, Житомирщини, Кам'янець-Подільщини, Київщини, в обороні яких бойові відділи УПА звели бої з німецькими загарбниками..." Документальні дані про боротьбу УПА зацікавлений дослідник може знайти в монументальних збірниках *Літопис УПА* (досі вийшло 17 томів). Ясно, що не самі успіхи там були, були також невдачі і прорахунки. Але тільки пізнання фактів дає змогу робити висновки.

Автор листа твердить, що підпілля не потребувало розкривати перед населенням справжніх цілей німецької політики, бо воно відчувало їх на власній шкурі. Це правда, що німецький терор говорив сам про себе. Але відомо, що, незалежно від того, в різних українських колах продовжували існувати надії і проповідувалися пляни про можливість співпраці з окупантами. Читайте річники тодішньої української легальної преси і вони вам про це чимало розкажуть. Треба було, отже, щоб в умовах тодішньої трагедії нашого народу був хтось, хто називав би речі своїми іменами і закликав народ до боротьби проти окупантів. Так було і в інших

народів, окупованих нацистами. І треба було також, щоб той, хто закликав до боротьби, поставив перед народом ясну мету, себто ідею державної самостійності України, у виразному протиставленні до колоніальних плянів Берліну і Москви.

Виглядає, однак, що цього центрального фактора української визвольної політики під час війни М. Бараболяк не вважає вирішальним. Натомість вирішальним для нього є те, що, як він каже, для кінцевого успіху, себто перемоги і здобуття державности, виглядів не було, отже, мовляв, який глузд було вести будь-яку воєнну акцію, пов'язану з людськими жертвами?

На це треба відповісти так: керівники української підпільної і повстанської боротьби не могли знати, чи ця боротьба завершиться здобуттям державної самостійності України, подібно як про свій успіх або невдачу не могли тоді знати ні поляки, ні чехи, ні литовці чи інші народи, які боролися проти німецьких і більшовицьких окупантів. Я думаю, що автор також не знав на початку 1940-их років того, що знає сьогодні. Різниця тільки та, що, як виходить з його листа, він не починав би визвольної боротьби народу без стовідсоткової гарантії боротьбу виграти. Але ж в житті поневолених народів, ба, всяких живих істот, так не буває: в обличчі смертельної небезпеки вони бороняться, відповідають на удари, здаватися не хочуть.

Ясно, що це пов'язане з жертвами. Це найвідповідальніша і найболючіша проблема, перед якою стають організатори визвольної боротьби. Автор правий, коли зауважує, що тут потрібна межева обережність і розрахунок. Але страшенно важливе й те, в яких ситуаціях жертви падають. Чи треба пригадувати, що наша нація втратила мільйони фізично і духовно знесилених людей під час голоду 1933 року, тисячі діячів культури і професійної інтелігенції, знищених у 1930-их роках, сотні тисяч згадуваних вже полонених у 1940-их роках — усі вони принесені в жертву насправді без боротьби. і як рівняти цей масовий голокост з жертвами тих, які загинули в активній боротьбі з ворогом? Одні і другі — трагедії народу, але в балайні його життєздатности це дві різні позиції.

Хоч автор пише, що не надає великої ваги своїм "зондуванням публічної opinio" в Україні (думаю, слушно), він все таки твердить, що про підпільну і повстанську боротьбу "в пам'яті наших людей не могло залишитися багато приємних чи, взагалі, позитивних спогадів". Дуже поспішний висновок. Не сумніваюся, що автор говорить те, що йому розповідали в Україні. Але як його інформації погодити з відомими фактами популярности ОУН і УПА (як історичних явищ) серед населення України, передусім західніх областей, з пошуками, зокрема в колах молоді, правди про минулий період боротьби народу, про який так багато набрехала офіційна пропаганда? Ще у 1987 році Вячеслав Чорновіл у листі до Горбачова

вимагав ревідувати наклепи партії на УПА. Цього вимагають також інші дисиденти, а в органі тернопільського "Меморіалу" *Дзвін* за серпень 1989 р. читаємо, що на вселюдному вічі з участю 70 тисяч людей, один з промовців запропонував: "Ми повинні сказати, що УПА, котра боролася в 1944-54 роках, була армією українського народу за визволення, за створення Соборної незалежної України". А журнал студентів Київського університету *Рада* передрукував Платформу УГВР з 1944 року, зазначаючи від редакції, що для тих "що складають програмові документи українського визвольного руху тепер... можливо дух, задачі і деякі формулювання варта запозичити в попередників".

І останнє. Автор твердить, що в моїй статті про підпільну і повстанську боротьбу я намагаюся її виправдувати. Автор помиляється. Тієї боротьби виправдувати не треба. Незважаючи на невдачі, які у всіх визвольних рухах неминучі, її успіхи говорять самі про себе. Свідченням цього є численні архівні документи, також чужинецькі, і чужі об'єктивні дослідження — всупереч замовчуванням і дезінформаціям відомих ворогів. Виправдуватися, натомість, могли б ті українські політичні кола, точніше, організовані в західніх областях легальні політичні партії міжвоєнного періоду, які у 1939 році свою діяльність припинили, залишаючи народні маси без керівництва в умовах німецького і більшовицького поневолення.

Мирослав Прокоп

Про авторів

Оксана Пахльовська — науковий співробітник Інституту літературознавства в Києві, поетка, авторка збірки *Долина храмів* (1988).

Станіслав Чернілевський — поет, автор двох збірок поезій, одна з них *Рушник землі* (1984).

Максим Стріха — поет, живе в Києві.

Богдан Стельмах — поет, драматург і перекладач. Автор кількох збірок поезій, п'єс і пісень. Живе у Львові.

Іван Сокульський — журналіст, живе в Дніпропетровську. Був ув'язнений за протест проти атаківання *Собору* О. Гончара. Член редакції неформального журналу *Пороги*.

Софія Майданська — поетка і перекладач. Живе у Києві. Авторка шести збірок.

Раїса Лиша — авторка трьох рукописних збірок поезій. Живе в Дніпропетровську.

Марко Павлишин — професор української літератури у Монаш університеті, Австралія.

Богдан Рубчак — поет, професор славистики Іллінойського університету у Чикаго.

Борис Шнайдер — колишній професор славистики в Оттавському університеті, живе в Торонті.

Дарія Даревич — закінчила студії мистецтва в Манітобському університеті. Магістер історії мистецтва Йоркського університету в Торонто, докторантка історії мистецтва Лондонського університету, автор монографії про Мирона Левицького.

Валеріян Ревуцький — театрознавець і театральний критик, закінчив Московський театральний інститут і Торонтський університет. Професор-емерит університету Британської Колумбії у Ванкувері. Автор книжок *П'ять великих акторів* (1955) і *Нескорені березильці* (1985). Постійний співпрацівник *Сучасності*.

Олександр Женін — публіцист і викладач, колишній мовний редактор *Сучасності*. Живе у Денвері, штат Колорадо.

Микола Мушинка — фольклорист та історик культури українців Чехо-Словаччини, автор десяти книжок. Живе у Пряшеві (Чехо-Словаччина).

Щоб дані про авторів були якнайкомплектніші, ласкаво просимо кожного шановного автора подавати редакції разом із статтями також стислі точні дані про себе. — *Редакція*.

УМОВИ ПЕРЕДПЛАТИ МІСЯЧНИКА
«СУЧАСНІСТЬ» НА 1990 РІК:

	одно число:	річно:
Німеччина:	9 DM	90 DM
Великобританія:	3 фунти	30 фунтів
Канада:	6 кан. дол.	60 кан. дол.
всі інші країни:	5 ам. дол.	50 ам. дол.

АДРЕСИ НАШИХ ПРЕДСТАВНИКІВ

Австра- лія:	<u>Sučasnist</u> / Mr. D. H. Pyrohiv 75 New Road Oak Park, Vic. 3046 Melbourne	Канада: <u>Sučasnist</u> / Mr. Y. Chumak 16 Rivercrest Road Toronto, Ont. M6S 4H3
Арген- тіна:	<u>Sučasnist</u> / Dr. M. Wasyluk Nahuel Huapi 5381 1431 Buenos Aires	С. Ш. А.: <u>Sučasnist</u> / Mr. Y. Smyk 744 Broad St., Suite 1116 Newark, NJ 07102-3892 [Tel.: (201) 622-0545] [Fax: (201) 622-1933]
Велико- британія:	<u>Sučasnist</u> / Mr. T. Kuzio 78 B Kensington Park Rd. London W11 2PL	
Ізраїль:	<u>Sučasnist</u> / Mr. G. Shakhnovich Harav Maymon St. 2, Apt. 31 Bat — Yam	Швай- царія: <u>Sučasnist</u> / Dr. R. Prokop Muristrasse 82 3006 Bern

ВІД АДМІНІСТРАЦІЇ

Просимо всіх наших вельмишановних передплатників і кольпортерів виставляти чеки на Sučasnist і висилати представникові даної країни.

Передплати з країн, де немає представництва, просимо надсилати безпосередньо на адресу адміністрації в Мюнхені і виготовляти чеки на:

Ukrainische Gesellschaft für Auslandsstudien e. V.

Адреси для вплат: **Ukrainische Gesellschaft für Auslandsstudien e. V.**
Müllerstr. 33, Rgb.
8000 München 5
Telefon: (089) 26-37-73 Fax: (089) 26-58-89

Bankkonto: Deutsche Bank A. G.
Promenadeplatz, 8000 München 2
Kto Nr. 22/20457

Postscheckkonto PSchA München
Kto Nr. 22278-809

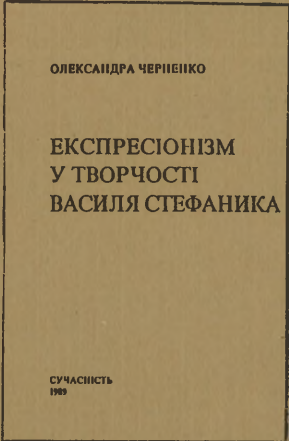
НАЙНОВІШІ ВИДАННЯ ВИДАВНИЦТВА «СУЧАСНІСТЬ»

Олександра Черненко

**ЕКСПРЕСІОНІЗМ У ТВОРЧОСТІ
ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА**

1989, 280 стор., безкислотний папір.
ISBN 3-89278-021-8 Ціна: 15 ам. доларів

«Велич творчости Стефаніка саме в тому, що він зумів створити синтезу національного первня з уселюдським [...] прищепив експресіонізм на український ґрунт, втілив його в українську народну тематику, до того ж надихав його чаром української природи та фольклору. [...] [X]арактер експресіонізму Стефаніка показано у зіставленні з його сучасником, визначальним польським експресіоністом Станіславом Пшибишевським, при одночасному визначенні різниць між ними. Деякі світоглядові подібності знайдено з творчістю Франца Кафки (1883-1924), мистцями Ван Гогом, Е. Мунком і О. Роденом, а образно-стилістичні передусім з відомим німецьким поетом-експресіоністом Георгом Траклем (1887-1914)» (із «Вступу», стор. 8, 9).



*** В. Домонтович: ПРОЗА. Три томи ТОМ ДРУГИЙ**

Редакція й супровідна стаття Юрія Шевельова.

Примітки Ю. Шевельова; тверда оправа, суперобклад. Ярослави Геруляк.
1989, 477 стор. ISBN 3-89278-009-9 (т. 2) Ціна: 30,00 ам. доларів

ТОМ ДРУГИЙ закінчує наше видання творів В. Домонтовича (Віктора Петрова), та дає читачеві дві повісті — Романи Куліша (любовні романи Пантелеймона Куліша з Лесею Милорадовичівною, Марком Вовчком, Параскою Глібовою, Ганною Рентель) і — Без ґрунту.

ТОМ ПЕРШИЙ (1988, 519 стор.) — оповідання «Апостоли» та три повісті: «Дівчина з ведмедиком», «Аліна й Костомаров», «Доктор Серафікус».

ТОМ ТРЕТІЙ (1988, 558 стор.) — 28 оповідань і нарисів, частина яких з'являється друком вперше.

Разом (тт. 1, 2, 3; безкислотний папір): 75,00 ам. дол. ISBN 3-89278-011-0

Замовлення на видання В-ва «Сучасність» висилати на адреси:

В Європі:

SUČASNIST

Müllerstr. 33, Rgb.

8000 München 5

У всіх інших країнах:

Sučasnist / Mr. Y. Smyk

744 Broad St., Suite 1116

Newark, NJ 07102-3892

Tel.: (089) 26-37-73 Fax: (089) 26-58-89 Tel.: (201) 622-0545 Fax: (201) 622-1933